كلمة قوافل

بسم الله الرحمن الرحيم

نعود في هذا العدد الخامس من كتابنا الدوري " قوافل " إلى أحد الأجناس الأدبية كمحور رئيسي ، فقد بدأنا العدد الأول بالشعر ، ثم كان النقد محوراً للعدد الثاني ، أما العددان الثالث والرابع فقد كانا مغامرة مدهشة ، كما كانا في الوقت نفسه استثناء وكسراً لرتابة القاعدة ، حيث انتقلنا من الفنون إلى الفنان ذاته ، أو المرأة وتجربتها الكتابية فكان محور المرأة والكتابة الذي كنا ننوي تخصيص عدد واحد له فقط ، لكن غزارة المادة وتنوعها ، إضافة إلى أهمية الموضع وحيويته ، جعلنا نتساهل ونتسامح مع قانون : "عدد واحد لكل محور " ، ونصدر عددين لقيا الإثارة والاهتمام ممافاق توقعنا ، ولا نبالغ إذا قلنا إنهما سجلا سابقة لم تتحقق من قبل على مستوى الإصدارات الدورية ، ولا نخفي على القارئ أن في النية تخصيص أعداد قادمة لمحاور تحمل من الجدة والمغامرة ما يحقق لهذا الإصدار الدوري استمرارية تميزه واختلافه عن غيره من الإصدارات .

يأتي العدد الخامس ليسلط الضوء على التجربة القصصية في المملكة إبداعاً ورؤية من خلال الندوة النقدية الموسعة ، والدراسات ، والنصوص ، والشهادات . وقد قطعت القصة شوطاً طويلاً في رحلتها نحو مرحلة النضج التي تعيشها الآن ، انتقلت فيها من شكل المقالات الاجتماعية التي كانت تنشر في صحافة الحجاز في فترة مبكرة من عمر هذا الكيان الكبير ، وتدعو إلى النهضة والإصلاح . وتتوجه إلى المجتمع والعادات القديمة بالسخرية والنقد ، قبل أن تتولى مجلة المنهل (١٩٣٧) هذا الوليد الجديد بالرعاية والعناية الخاصة ، وتخصص له باباً في كل عدد من أعدادها ،كان من ثمرته ظهور عدد من كُتّاب القصة مثل أحمد رضا حوحو ، ومحمد عالم الأفغاني ، ومحمد أمين يحيى ساهموا ـ رغم

تواضع التجربة وتركيزهم على المضمون على حساب البناء الفني - في تكوين هوية مستقلة للفن القصصي بعيداً عن قالب المقال *.

لقد توالت المراحل بعد ذلك ، وازدادت التجربة عمقاً وثراء وتطوراً ، وكان لكل مرحلة خصوصيتها وإشكاليتها ، إلا أن مرحلة السبعينيات الميلادية تشكل علامة تاريخية مميزة في تطور هذا الفن ، حيث ظهرت مجموعات قصصية تمثل بعض نصوصها أرقى ماوصل إليه هذا الجنس الأدبي عربياً وعالمياً ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن يتزامن ذلك كله مع ظهور الدواوين الأولى في شعرالتفعيلة والتي تشكل هي الأخرى مرحلة مهمة من مراحل تطور الشعر السعودي .

كانت السبعينيات وماتلاها مرحلة نضج بارز بكل المقاييس ، ومرحلة تجاوز واختراقات على مستوى الأدب والنقد عامة في المملكة العربية ، ولن نخوض في التفاصيل والأسباب ، ولا في ذكر التحولات الاجتماعية ، والثقافية ، والفكرية ، والتيارات المختلفة وأثر ذلك كله على الفنون جميعها أداة ورؤية ، مما أصبح معروفاً للدارسين والباحثين ، ولكننا نقرر هنا بأن احتفاءنا بالقصة كمحور هو تقدير لهذا الفن الذي ظل قريباً من نبض المجتمع ، يرصد تحركاته وتحولاته ، ويعانق همومه وقضاياه في أطوارها المختلفة .

التحرير

---

* : خصص الدكتور منصور الحازمي فصلاً مهما تتبع فيه تطور القصّه القصيرة في المملكة منذ النشأة حتى مرحلة السبعينيات الميلادية . انظر كتابه : فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط ١ ، الرياض ، ١٩٨١ ، ص: ٨٥- ١٣٥ .

الغريب والمألوف في عالم ابن بطوطة

سعيد بن سعيد العلوي

على عتبة عالم ابن بطوطة :

ترسم " الرحلة " على نحو ماألفنا هذا الجنس الأدبي في تراثنا العربي الإسلامي ، عالمها المميز لها والمختلف عن العالم الذي تتحدث عنه بالوصف والإخبار فالرحلة ، أولا ، سفر ومن حيث هي كذلك فهي مكابدة ومعاناة كما أنها مشاهدة و"عيان " . والرحلة ، ثانيا ، رواية أو " إخبار " ، ومن حيث هي كذلك فهي وصف لما يشاهد وتدوين له بهدف " الخبر " عنه . وصاحب الرحلة يعيش الرحلة مرتين على الأقل : يعيشها مشاهدا لها ، ويعيشها " مخبرا " عنها . وإذا كان صاحب الرحلة ، في الحال الأولىء حرا طليقا يتنعم بما يراه ويعيشه أو يشقى فيه ويتألم حقيقة لا وهما ، فإنه لا يكون كذلك في الحال الثانية ، فهو إذ يكون " مخبرا " يكون مطوقا بمسئولية جسيمة أمام المستمع أو القارئ ، بل إن مسئوليته مضاعفة مزدوجة ، فهو في وجه أول ، مدعو إلى الصدق في القول بل إنه محمول عليه ومضطر إليه : إنه " مخبر " و " الخبر " في المحيط الإسلامي أمانة وحمل ثقيل والصدق في الخبر ليس مثلا أخلاقيا أعلى فحسب بل إنه مبدأ إسلامي إذ " النقل " أو " الخبر " هو أساس الدين وهو مصدر المعرفة الاسمية برمتها ، فالنبي ، عليه السلام ، هو " المخبر عن الحقيقة " ، كما تقول الكلمة والدين كله مبني على صدق النبي.وصاحب الرحلة ، من جهة ثانية ، يقطع على نفسه عهدا ، أمام القارئ أو المستمع ، بأن يحدثه حديث " الإتحاف " ، فلا يثقل عليه بذكر ما كان لا يبغي الإمتاع ولا ينشد التسلية مع الإفادة ، وأن يذكر له " الغريب والعجيب " ، فلا شأن له بما كان اعتياديا أو بما كانت " العادة " قد جرت به .

لكن الأمر ، عند صاحب الرحلة ، لا يقتصر على المشاهدة والعيان من جهة أولى ، ثم بالإخبار عنها من جهة ثانية ، ولكنه إلى الانتقاء والاختيار حتى ينال رضا من يتوجه إليه بالحديث ، يمكن القول إنه يكون موفقا في عمله بالقدر الذي يفلح فيه في أن يكتب أو يملي " مافيه من نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر : من كل غريبة أفاد باجتلائها وعجيبة أطرف بانتحائها " [1] ، وحيث كان الأمر على هذا النحو (انتقاء ، انتحاء) فمن المنطقي والأجدى معا أن نتحدث في كتابة الرحلة أو في

روايتها ، عن إعادة بناء أو إعادة تركيب للعالم الذي كانت الرحلة موضعا لمشاهدته وموضوعا للحديث عنه .

لا شك أن الحديث عن السفر أو ، بعبارة أخرى ، إعادة تركيب عالم الرحلة ، بناء على شرط الصدق في " الخبر " من جهة أولى وشرط توخي " العجيب والغريب " من جهة ثانية ، لا يخلو من فعل عوامل شتى ترتبط بشخص الرحلة أو المسافر وتتعلق بالعلم الثقافي الذي ينتمي إليه (أذواق الرحالة ، ورغباته ، وحالاته النفسية والصحية من جهة وطبيعته الذهنية " أو الثقافة " التي يصدر عنها من جهة أخرى) . أضف إلى ذلك أن الأداة الأساسية في تدوين الرحلة وتسجيل مشاهدتها تكون هي الذاكرة ولا يكون الارتكان إلى ما عداها (من كتابة أو " تقييد ") إلا في أحوال قليلة وبصورة جزئية أو عرضية ، يمكن القول ، على سبيل المقارنة ، إن عمل " ابن جبير " أو " ابن بطوطة " أو " ابن عثمان المكناسي " وأمثالهم من رحالة الإسلام مخالف تمام المخالفة ، لما قام به " شارل دوفوكو " في كتابه " استكشاف في المغرب (Reconnaissance au Maroc) أو " كلود ليفي ستروس " في كتابه " المدارات الحزينة " (tristes tropiqes) ، فحيث كان رحالاتنا يتوخون الإخبار عن " النوادر " والابتعاد عما كان ، في أعينهم ، معتادا من الأمور معدودا في صغائرها التي لا تفيد مستمعا ولا تنفع قارئا ، كان " دوفوكو " يقوم بعمل الوصف الجغرافي الإثنولوجي المدعم بوسائل المراقبة ، ويسجل كل ما يتوصل إليه في استكشافه الميداني وكان " ستروس " يدون ، ساعة إثر ساعة ، كل مايراه من عادات وتقاليد ومعتقدات الشعوب " المتوحشة " والبون بين عمل الأخيرين ، مع اختلافهما في المنهجية والأهداف ، وما كان رحالاتنا ينشدونه بون شاسع والفرق مما لا يمكن التقليل من شأنه .

على أن الأمر في " رحلة ابن بطوطة " من حيث إن الرحلة إعادة تركيب للعالم الفعلي أو الطبيعي الذي تنقل فيه الفقيه الطنجي ، يضيف إلى العملية صعوبات جديدة ويثير عندنا ، نحن قراء " تحفة النظار ، في غرائب الأمصار ، وعجائب الأسفار " جملة قضايا ومشكلات تحملنا على القول بالفصل والتمييز بين البلاد والأمصار المتنائية والكثيرة وبين حديث الرحلة عن تلك البلاد والأمصار المختلفة ، ولتبين طبيعة هذه القضايا والمشكلات يجدر بنا أن نقف عند الملاحظتين أو التنبهين التاليين :

١- نعلم أن ابن بطوطة قد أملى رحلته في حين أن مؤلف الرحلة ، وليس كاتبها فحسب ، هو ابن جزي الكلبي الكاتب في بلاط السلطان المريني وذلك مايفيده قوله الصريح في

المقدمة " وصدر الأمر العالي لعبد مقامهم الكريم (...) أن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبدالله من ذلك في تصنيف يكون على فوائده مشتملا ولنيل مقاصده مكملا " [٢] نعم ، يجتهد ابن جزي في تعيين حدود مسؤوليته في الكتابة والتدوين ، فهو يذكر أن عمله اقتصر على الصياغة وحدها ، دون المعنى ، بل إنه ربما أورد " لفظه على وضعه " ، أي وضع ابن بطوطة ، وهو يذكر أنه قد اكتفى بإيراد الحكايات والأخبار كما أمليت عليه " ولم أتعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار " ، وأن عمله لا يعدو شرح " ما أمكنني شرحه من الأسماء العجمية لأنها تلتبس بعجمتها على الناس " ، ثم إنه يعلن ، عن اسمه ، كلما تدخل في النص بالإضافة أو التعليق فيكتب " قال ابن جزي " ولكن هذه الاحتياطات والتحفظات كلها لا تحول دون " تواطؤ " ابن جزي وشراكته في كتابة النص ، بل إن ابن جزي ربما اعتبر من وجهة نظر بلاغية صاحب النص وكاتبه (ألا يقول الجاحظ عن البلاغة إنها توجد في الألفاظ والمباني وأن المعاني توجد منتشرة على جانبي الطريق ؟) في هذه العلاقة بين الإملاء والتصنيف أو الكتابة من جهة ، وبين ابن بطوطة وابن جزي من جهة أخرى ، غموض يثير القارئ ويزعجه ويمكن التعبير عنه على النحو التالي : القراءة عقد أو تعاقد بين القارئ والكاتب ، وفي كتاب " تحفة النظار ..." يكون أحد طرفي العقد واضحا ومعلوما ، ذاك هو القارئ ، أما الطرف الثاني فهو مشكل ومبهم . هل هو الراوي (ابن بطوطة) باعتباره صاحب الرحلة وبطلها ؟ أو هو المصنف ، باعتباره مؤلف الرحلة وكاتبها ؟ أم إن الأحرى بالقول هو أن الأمر يتعلق بتعاقد ثلاثي الأطراف ؟ (القارئ / ابن بطوطة / ابن جزي) .

مجمل هذه الصعوبات يعني عندنا أن العالم " الفعلي " الذي عاش فيه ابن بطوطة وتنقل فيه ، قد تمت إعادة تركيبه مرتين : مرة أولى إذ استعاده الفقيه الطنجي في ذاكرته وتحدث عنه ، ومرة ثانية ، إذ نمقه ابن جزي وضم أطرافه ، كما في عبارته ، وصاغ لفظه ومبناه .

٢- نعلم ، كذلك أن أسفار ابن بطوطة قد اتصلت ثلاثين سنة أو تكاد ، في حين أن كتابة " الرحلة " لم تحصل إلا بعد الانتهاء من التنقل والخروج من السفر ، وبالتالي فإن وقائع الأسفار وحوادثها ، وخصوصا القصي البعيد منها ، قد اعتملت في صدره زمانا طويلا وأن " الإملاء " كان من الذاكرة ، أولا وأساسا ، ثم ربما كان بالاعتماد على ما أمكن ابن بطوطة إنقاذه حين تعرض لسطو القراصنة في البحر وما فضل عنده من " تقاييد " حسب ما يفيده تعليق ابن جزي على الرحلة ، بعد الفراغ من تدوينها " انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبدالله محمد ابن بطوطة " [٣] . وهذا الواقع يطرح تساؤلات شتى تتعلق بمدى مصداقية ما

يتحدث به الفقيه الطنجي في مشاهداته واحتمالات الطعن فيها وهذه مسألة عرض لها تراجمة ابن بطوطة ، ونذكر منهم ابن حجر العسقلاني صاحب " الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة " (٤)

ونعتقد أن الدارسين المقتدرين أندريه ميكيل (٥) وفانسان مونطيي قد فصلا في المسألة على نحوين متقاربين (٦) إذ كشفا عن مواطن الخطأ القليلة ، بل المعدودة في ثلاث والمتعلقة بالمعلومات الجغرافية في الرحلة .

لسنا نريد الإسهاب في هذه النقطة التي ترجع إلى احتمال مايصيب الذاكرة من تشوش واضطراب ، بفعل التباعد الزمني بين الواقع وبين الحديث عنها ، كذلك لا نريد الخوض في جملة القضايا المتعلقة بالخبر وصدق ابن بطوطة في الرواية ، فنحن نرى أن إشارات الأستاذ مونطيي ، وكذلك من يحيل إليهم من الدارسين كافية ومقنعة . وما نتوخاه من هذه الإشارات هو تأكيد ما ذكرناه من رأي ، يقضي بوجوب التمييز بين " زمان الرحلة " و " زمان الرواية " وأن القارئ يقرأ في الرحلة عالما قد تمت صياغته وأعيد تركيبه تركيبا جديدا .

عالم ابن بطوطة :

نحن إذن مع ابن بطوطة في " تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار " في عالم يمتزج فيه ما عاشه الفقيه الطنجي ورآه رأي العين مع ما اعتمل في صدره ، سنوات عديدة ، وحمله وانتقل في أرجاء العالم المعلوم في زمانه . ويبدو لنا من الجائز أن نجد لهذا العالم سمات وملامح نتعرف عليه بها ، ومن الاختلاف والتباين في ذلك العالم من جانب ومن التداخل والتكامل الموجودين فيه تغتني صورة ذلك العالم وتتضح قسماته ومكوناته .

١- عالم الجبر وسبق التقدير :

السمة الأولى القوية والبارزة في عالم ابن بطوطة ، هي سمة الجبر وسبق التقدير فكل شيء وكل أمر فيه ذلك العالم قد تم ترتيبه وتعيينه سلفا فالمسافر يتنقل في الأمكنة والأزمنة بفعل قوة خفية مدبرة ولا يمكن معها أن يختار وإنما هو ينفذ إرادة تعلو عليه ويسير في درب ليس له أن يحيد عنه .

أ - ذلك ما نجده ، أولا ، في الداعي إلى السفر والباعث عليه " كان خروجي من طنجة ، مسقط رأسي ، في يوم الخميس الثاني من شهر رجب الفرد عام خمسة وعشرين

وسبعمائة معتمدا حج بيت الله الحرام وزيارة قبر الرسول ، عليه أفضل الصلاة والسلام (....) لباعث على النفس شديد العزائم وشوق إلى تلك المعاهد الشريفة كامن في الحيازم " [٧]

ب - ثاني علامات الدرب الطويل ، المنعرج ، الذي يسلكه " سائح المغرب " يضعها صوفي ما يفتأ ذكره يتكرر في الرحلة مرات عديدة وهو برهان الدين الأعرج الإسكندري " دخلت عليه يوما فقال لي : أراك تحب السياحة والجولان في البلاد . فقلت له : نعم ، إني أحب ذلك . ولم يكن حينئذ بخاطري التوغل في البلاد القاصية من الهند والصين . فقال : لابد لك إن شاءالله من زيارة أخي فريد الدين بالهند ، وأخي ركن الدين زكريا بالسند ، وأخي برهان الدين بالصين . فإذا بلغتهم فأبلغهم مني السلام .

فعجبت من قوله ، وألقى في روعي التوجه إلى تلك البلاد " [٨] .

جـ - ثالث العلامات يضعها شيخ من " كبار الأولياء المكاشفين " هو " الصالح العابد المنقطع المنفق من الكون ، أبي عبدالله المرشدي " وهو لا يحمله أمانة ، كما كلفه سابقه بتبليغ السلام إلى " أخوته " بل هو يكتفي بأن " يكشف " له جانبا أخر مما سيلقاه " سوف تحج وتزور النبي ، صلى الله عليه وسلم ، وتجول في بلاد اليمن والعراق وبلاد الترك وتبقى مدة طويلة ، وستلقى بها أخي دلشاد الهندي ويخلصك من شدة تقع فيها " [٩] .

د - رابع العلامات : وما يمكن اعتباره الخطوة الأولى ، العملية في الدرب الطويل المنعرج هي التي يعينها له شريف " من كبار الصالحين " هو أبو محمد عبدالله الحسيني " فأخبرته أني أريد حج بيت الله الحرام على طريق جدة فقال لي : لا يحصل لك هذا في الوقت فارجع ، وإنما تحج أول حجة على الدرب الشامي . فانصرفت عنه ولم أعمل على كلامه " [١٠] .

فأما الشوق إلى الكعبة وقبر المصطفى فقد ظل ملازما له طول سفرته الطويلة ، وظلت الكعبة بمثابة حجر المغناطيس الذي يجذبه إليه دائما : فقد كان يذكره كثيرا ، وهو رجع إليه مرات كثيرة ، بل إنه قد أقام في مكة مجاورا سنوات ثلاثا متصلة ، بل وقد خطر بباله ، أكثر من مرة ، أن تستمر مجاورته وتتصل العمر كله لحاجة روحية ، باطنية ، يجدها في نفسه . وأما الثلاثة الذين تحدث عنهم " برهان الدين الأعرج " وحمله مسؤولية السلام عليهم ، حين يلقاهم واحدا واحدا في البلاد الثلاثة المذكورة (الهند ، السند ، الصين) ، فقد كان ذلك " ولم أزل أجول حتى لقيت الثلاثة الذين ذكروا

وبلغتهم سلامه " [11] . وأما دلشاد فإنه سيلقاه ويخلصه من هول شديد وقع فيه " وفكرت في الرجل الذي حملني عل عنقه فتذكرت ما أخبرني به ولي الله تعالى أبو عبدالله المرشدي (...) إذ قال لي : ستدخل أرض الهند وتلقى بها أخي دلشاد ويخلصك من شدة تقع فيها ، وتذكرت قوله لما سألته عن اسمه فقال : القلب الفارح ، وتفسيره بالفارسية : دلشاد ، فعلمت أنه هو الذي أخبرني بلقائه وأنه في الأولياء " [12] والأمور تسير تماما ، كما قررته الأقدار وكما نطق به " الأولياء " ومهما حاول ابن بطوطة أن يخرج عن التدبير المقدر سلفا فإنه يمنى بهزيمة ولا يملك إلا الانصياع ومعاودة الرجوع إلى الطريق المرسوم له مقدما ، يخبره أبو عبدالله الحسيني أن أول حجة له تكون " على الدرب الشامي " ولا يريد الإصغاء " ومضيت في طريق حتى وصلت إلى عيذاب ، فلم يتمكن لي السفر ، فعدت راجعا إلى مصر ثم إلى الشام . وكان طريقي في أول حجاتي على الدرب الشامي حسبما أخبرني الشريف ، نفع الله به [13]

هل من عجيب الاتفاق أن تبلغ رحلة ابن بطوطة ، نحو الشرق والشرق الأقصى ، مداها الأقصى عند ملاقاة " دلشاد " وأن يشعر بأن طريق العودة يبدأ بعد ذلك اللقاء ؟

٣ – عالم الكرامة والولاية :

كم عدد الكرامات التي يرد ذكرها في " رحلة ابن بطوطة " ؟

لم أقم بعدها ، وإن كان من اليسير فعل ذلك ، لكن الأهم هو أن القارئ يشعر بأن الأولياء والصلحاء والمكاشفين يصطفون على جنبات الطريق الوعر الطويل الذي يقطعه ابن بطوطة ، كما أنهم يتواصلون بينهم ويعرف بعضهم بعضا ولو كان أحدهم في مصر والآخر في الصين ، أو كان في الهند والآخر في المغرب . وابن بطوطة ، ذاته ، يكون حلقة في ذلك الاتصال أو وسيلة نقل فيه : فهو يحمل رسالة من جهة إلى أخرى من جهات العالم ، بل إنه يكون أداة لنقل العلامة الكبرى للانقطاع عند المتصوفة وهي " الخرقة " – على نحو ما سنرى ذلك بعد قليل . والصالح أو الولي لا يختفي أو يحتجب إثر لقاء إلا لينبعث ويظهر في لقاء ثان غير مقدر ولا منتظر : " أتذكر يوم قدومك إلى الجزيرة التي فيها الكنيسة ، والرجل الذي كان جالسا بين الأصنام وأعطاك عشرة دنانير من الذهب ؟ فقلت : نعم / فقال : أنا هو . فقبلت يده ، ومكث ساعة ثم دخل الغار فلم يخرج إلينا (...) ودخلنا الغار عليه فلم نجده ووجدنا بعض أصحابه (... فقال : لو أقمتم عشر سنين لم تروه (...) ولا تحسب أنه غاب عنك بل

هو حاضر معك " [14] الولي حاضر ، وإن بدا غائبا ، وقد تناديه فيجيبك أو تحييه فيرد عليك السلام . والقارئ يستشعر هذا الحضور ، أو قل إن ابن بطوطة يشعره به من شدة إلحاحه عليه وذكره له ، ولوفرة الأدلة المقصودة وغير المقصودة التي يقدمها للمستمع أو للقارئ على انتسابه إلى هذا العالم : عالم الولاية والكرامة .

ينتسب ابن بطوطة إلى هذا العالم من حيث حبه له وتعلقه بأهله فقد كانت تنتابه أحيانا ، حالات من الزهد الجارف " فكان أكثر جلوسي في مسجده وكنت أختم القرآن في كل يوم ، ثم كنت أختمه مرتين في اليوم : ابتدئ القراءة بعد صلاة الصبح ، فأختم عند الزوال ، وأجدد الوضوء وأبتدئ القراءة فأختم الختمة الثانية عند الغروب " [15] . وكان ينشد هذا العالم ويلوذ به ليذهب ما به من روع ويسكن ما به من خوف وفزع شديدين : من ذلك ماخشيه من بطش سلطان الهند وانتقامه ، إذ بلغه خبر زيارته أحد من كان قد غضب عليهم ونكبهم . ينقطع عن الملك مدة يعظم فيها خوفه ويشتد ثم يفر إلى أحد الأولياء وينقطع إلى خدمته ويهب ما عنده للفقراء والمساكين ، ثم يغرق في الصلاة والصوم " وظهر لي من نفسي تكاسل بسبب شيء بقي معي فخرجت عن جميع ماعندي من قليل وكثير وأعطيت ثياب ظهري لفقير ولبست ثيابه " [16] . بل إن السلطان يريد منه " الرجوع إلى الخدمة " ولكنه يعتذر بنية قصد الحجاز ، ولا يذهب في هذه المرة ، ولكنه يعتكف في زاوية ويهجر الدنيا كلية " وكنت إذا أكلت الطعام آذاني ، فإذا طرحته وجدت الراحة " [17]

وينتسب ابن بطوطة إلى هذا العالم من جهة انكشاف أهله وامتناع ذلك «الكشف» على غيره من الأصحاب والمرافقين " وانطلقت طالبا له فجئت مسجدا فوجدته يصلي فيه ، فجلست في جانبه ، فأوجز في صلاته ولما سلم أخذ بيدي وقال لي : بلغك الله مرادك في الدنيا والآخرة (...) ولما أتيت أصحابي أخبرتهم خبر الرجل وأعلمتهم بموضعه فذهبوا إليه فلم يجدوه ولا وقعوا له على خبر فعجبوا من شأنه " [18] . بل إن كشف ذلك العالم والتنعم بخيراته الروحانية يعقب أمنية أو دعاء " فخطر بخاطري أنه لو كان لي مصحف كريم لتلوت فيه ، فدخل علي في أثناء ذلك شاب وقال لي بكلام قوي : خذ ! فرفعت رأسي إليه فألقى في حجري مصحفا كريما وذهب عني . فختمته ذلك اليوم قراءة وانتظرته لأرده له فلم يعد إلي " [19]

وينتسب الفقيه الطنجي إلى هذا العالم من حيث إذن أهله له بالدخول فيه مع الاعتراف له بالأهلية والاستحقاق : لبس الخرقة من جهة أولى ، والإجازة من جهة ثانية " وقلت في

نفسي : مثل هذه كنت أريد . فلما دخل الشيخ نظر في البستان وقال لبعض خدامه : ائتني بذلك الثوب الهزرميخي فأتوا به ، فكساني إياه ، فأهويت إلى قدميه أقلبهما ، وطلبت منه أن يلبسني طاقية من رأسه ويجيزني في ذلك بما أجازه والده عن شيوخه فألبسني إياها (...) كما لبس من والده شمس الدين (...) ولبس الحسن بن أبي حسن البصري من أمير المؤمنين على بن أبي طالب " [٢٠]

وأخيرا فإن انتساب " سا ئح المغرب " إلى عالم الكرامة والولاية يكون له من حيث إنه يقوم بعمل السفير أو الرسول بين أقطاب ذلك العالم وأوتاده . ولكن سفارته لا تكون إلا لمن يحظى من الاستحقاق برتبة عالية : ذلك أن الأمر يتعلق بحمل " الخرقة " ونقلها من سلطة صوفية عظمى إلى سلطة أخرى عظمى " . ولما كان يوم دخولي إلى الشيخ رأيت عليه فرجية ماعز فأعجبتني وقلت في نفسي : ليت الشيخ أعطانيها . فلما دخلت عليه للوداع قام إلى جانب الغار وجرد الفرجية وألبسنيها مع طاقية رأسه ولبس مرقعة ، فأخبرني الفقراء أن الشيخ لم تكن عادته أن يلبس تلك الفرجية وإنما لبسها عند قدومي وأنه قال لهم : هذه الفرجية يطلبها المغربي ، ويأخذها منه سلطان كافر ويعيطها لأخينا برهان الدين الصاغرجي ، وهي له وبرسمه كانت ، فلما أخبرني الفقراء بذلك قلت لهم : قد حصلت لي بركة الشيخ بأن كساني لباسه ، وأنا لا أدخل بهذه الفرجية على سلطان كافر ولا مسلم . وانصرفت عن الشيخ " [٢١] .

لكن الإرادة الإلهية تأبى إلا أن يدخل ابن بطوطة إحدى مدن الصين وهو لابس " الفرجية " وفي حكاية طويلة يضطر إلى خلعها وتقديمها للسلطان " الكافر " . آنذاك ينتبه ابن بطوطة " ثم تذكرت قول الشيخ إنه يأخذها سلطان كافر . فطال عجبي من ذلك " .

وتستمر الحكاية لتتحقق النبوءة كاملة " ولما كان في السنة الأخرى دخلت دار ملك الصين (...) فقصدت زاوية الشيخ برهان الدين الصاغرجي فوجدته يقرأ والفرجية عليه بعينها ، فعجبت من ذلك وقبلتها بيدي فقال لي : لم تقبلها أو أنت تعرفها ؟ فقلت له : نعم ، هي التي أخذها مني سلطان الخنا . فقال : هذه الفرجية صنعها أخي جلال الدين برسمي وكتب إلي أن الفرجية تصلك على يد فلان . ثم أخرج لي الكتاب فقرأته وعجبت من صدق يقين الشيخ . وأعلمته بأول الحكاية فقال لي : أخي جلال الدين أكبر من ذلك كله ، وهو يتصرف في الكون وقد انتقل إلى رحمة الله "[٢٢]

تكمل الحكاية إذ أنهى " سائح المغرب " المهمة العسيرة التي كلفه بها عالم الولاية والكرامة : لبس " الخرقة " عنوان العالم الصوفي وعلامته ، وحملها من قطب صوفي " يتصرف في الكون " إلى قطب آخر هو برهان الدين الصيني ، ذاك الذي حمله ولي ثالث من أولياء الله ، وهو برهان الدين الأعرج الإسكندري أمانة التسليم عليه .

يبقى علينا أن ننتبه في الحكاية إلى قطعة صغيرة فيها : " هذه الفرجية صنعها أخي جلال الدين برسمي (...) وقد انتقل إلى رحمة الله " . جلال الدين يسلم الأمانة " العظمى " إلى برهان الدين الصيني " عن طريق " سلطان كافر " ، يلبسها وينقلها إليه " المغربي " مسافر أو رسول في عالم لا يملك أن يخرج عن الطريق التي رسمت له فيه قبل توقيع الخطو الأول على درب الرحلة .

٣- عالم الشدائد والأهوال :

لا شيء أدعى إلى التصديق من القول إن الرحالة ، إذ يضرب في البلاد بعيدا ويسلك الفيافي والقفار ويقطع الصحاري ويركب السفن والمراكب المختلفة ويعاشر أقواما من مختلف الملل والنحل ، يعرف الأهوال ويخبر الشدائد والمصائب . وفي رحلة ابن بطوطة ذكر كثير لذلك وتصوير له لا يخلو من متعة التشويق ومن طابع الغرابة ، حين قراءته ، ولا يملك القارئ إلا أن يشفق على " السائح المغربي " وأن يقدر ما يتحدث عنه به من ألم أو يخبر عنه من قلق .

تنقل الفقيه الطنجي في عالم عاين فيه الموت مرارا ، كما يذكر " ورأينا الموت عيانا ، ورمى الناس بما معهم وتوادعوا . وقطعنا صاري المركب ، فرمينا به وصنع البحرية معدية من الخشب " [٢٣] . وفي البحر كذلك اعترض مركبه " الكفار (...) وقاتلونا قتالا شديدا وتغلبوا علينا فأخذوا جميع ماعندي مما كنت أدخره للشدائد ، وأخذوا الجواهر واليواقيت التي أعطانيها ملك سيلان ، وأخذوا ثيابي والزوادات التي كانت عندي مما أعطانيه الصالحون والأولياء ، ولم يتركوا لي ساتر خلا السراويل " [٢٤] . وفي البحر " رأى " طائر الرخ " ذلك الكائن الأسطوري الغريب على شكل نسر أو طائر " ثم رأينا ذلك الجبل عند طلوع الشمس قد ارتفع في الهواء وظهر الضوء فيما بينه وبين البحر (...) ثم إن الله تعالى منّ علينا بريح طيبة صرفتنا عن صوبه " [٢٥] .

في عالم الأهوال عرف الأسر وجربه " وكنت غير متدرع ، فألقيت بنفسي إلى الأرض واستأسرت ، وهم لا يقتلون من فعل ذلك ، فأخذوني وسلبوني جميع ما علي غير جبة

وقميص وسروال "[٢٦] . وعرف الخوف القاتل " ووجدت دارا في بيت من بيوتها شبه خابية كبيرة يصنعونها لاختزان الزرع ، وفي أسفلها ثقب يسع منه الرجل فدخلتها (...) وكان فوقها طائر يرفرف بجناحيه أكثر الليل ، وأظنه كان يخاف ، فاجتمعنا خائفين "[٢٧] .

وفي عالم الشدائد عرف الجوع والعطش " فسألتهم الطعام فأبوا أن يعطوني (...) فأفضت بي إلى بئر غير مطوية ، عليها حبل مصنوع من نبات الأرض ، وليس فيها آنية يستقى بها فربطت خرقة كانت على رأسي في الحبل وامتصصت ما تعلق بها من الماء فلم يروني ، فربطت خفي واستقيت به فلم يروني فاستقيت به ثانيا فانقطع الحبل ووقع الخف في البئر " [٢٨] .

في عالم الشدائد تاه ابن بطوطة وضل الطريق ومضى يسير مختبئا بالنهار وساريا بالليل ، يقطع البراري والقفار ويدخل القرى الخربة حينا ويدخل " قرى الكفار " حينا آخر ، ويبلغ به الجهد مبلغا لا يأبه به معه مما يراد به من أذى وقتل " فجئت القرية فوجدت جماعة الكفار لهم طليعة ، فدعاني طليعتهم فلم أجبه . وقعدت إلى الأرض فأتى أحدهم بسيف مسلول ورفعه ليضربني به فلم ألتفت إليه لعظيم مابي من الجهد " [٢٩] . وفي هذا الجحيم ، بين التيه والجوع والعطش والخوف ، ظل يضطرب سبعة أيام بلياليها قبل أن يحل اليوم الثامن ، ليأتي " الفرج بعد الشدة " على يد الهندي على نحو ما سبق إخباره به حين كان في أول الطريق الطويل . في صعيد مصر .

عالم ابن بطوطة هو عالم الشدائد والأهوال حقا ، ولا غرابة في ذلك السفر وعذابه ، ولكن العناية الربانية تحف به في ذلك العالم أبدا ، ولكن عالم الولاية والكرامة يلازمه في سفره وحضره ، ثم ليخرجه بعد ذلك من الشدة " فقال : سبحان الله ، أركب فوق عنقي ، فقلت له : إنك ضعيف ولا تستطيع ذلك . فقال : يقويني الله ، لابد من ذلك ، فركبت على عنقه " [٣٠]

عالم المتعة واللذة :

لكن عالم ابن بطوطة عالم المتعة واللذة ، عالم المباهج والمسرات : هو عالم الطعام الكثير المتنوع ، وعالم التنعم في الحمامات ، وعالم النساء الجميلات ، وعالم ملاقاة الملوك ومؤاكلتهم والركوب إلى الصيد معهم ، وعالم مصاحبة الأولياء ومشاهدة أرباب الكرامات .

يطنب ابن بطوطة في الحديث عن المطعومات فهو يلتفت لوفرتها وتنوعها ، كما ينتبه لقلتها وندرتها أو لرداءتها أو عدم استساغته لها . وحسب القارئ أن يدرك أن في القسم الهندي من رحلته إطالة كثيرة في القول في الطعام وطرق إعداده وتقديمه ، وفي مجالس الطعام عند الملوك وكبار التجار والأمراء . وفي ثنايا الرحلة تتكرر هذه العبارة ، مثل اللازمة ، حيث الحديث عن الزوايا العظيمة " وعليها مدرسة فيها الطعام للوارد والصادر من الخبز واللحم والأرز المطبوخ بالسمن والحلواء " . وابن بطوطة يقف ، متلذذا في تذكره ، ليتحدث عن أعاجيب نوع السمك في بلاد " ديبة المهل " (جزر المالديف) " والسمك الذي يغتذون به قوة عجيبة في الباءة لا نظير لها . ولأهل هذه الجزائر عجب في ذلك : وقد كان لي أربع نسوة وجوار سواهن ، فكنت أطوف على جميعهن كل يوم وأبيت عند من تكون ليلتها " [٣١]

على أن القارئ لا يعدم حديثا ، عند ابن بطوطة ، تجتمع فيه المتع والملذات كلها أو تكاد " ونزلنا بزاوية له وأتى بأنواع الطعام ، ثم ذهب بنا إلى الحمام ودخل معنا وتولى خدمتي بنفسه وتولى أصحابه خدمة أصحابي : فخدم الثلاثة والأربعة الواحد منهم ، ثم خرجنا من الحمام فأتوا بطعام عظيم وحلواء وفاكهة كثيرة . وبعد الفراغ من الأكل قرأ القراء أيات الكتاب العزيز ، ثم أخذوا في السماع والرقص " [٣٢]

عالم المتعة واللذة يخلو من الخمر والشراب ، ولا يعرف الحشيش وإن ضرب بعيدا في أقصى شرق آسيا ، وهو عالم لا مكان فيه للزنا والعلاقات المشبوهة أو غير الشرعية ، وإن كان مليئا بالحديث عن الزيجات المتعددة وعن الجواري . يبدو كلف الفقيه الطنجي بالحسن وإعجابه به فهو مما لا تخطئه عيناه : في وصف الحدائق والقصور والمتاجر والأسواق والعظيم من المساجد والزوايا ، وفي وصف الفاخر من الثياب والجواهر والعطور . وهذا الكلف بالحسن والجمال يحمله على الحديث عن النساء في الهند أولاً فهو لا يغفل ، في الحديث عن إحدى القبائل ، أن ينبه إلى أن " لنسائهم الجمال الفائق " وأن يضيف محددا ، في لغة المجرب الخبير أن أولئك النسوة " مشهورات بطيب الخلوة ووفور الحظ من اللذة " [٣٣] . ولا ينسى أن يخصص في الحديث عن جمال نسوة " دولة آباد " فيقول " خص الله نساءهم بالحسن ، وخصوصا في الأنوف والحواجب " [٣٤] ثم إن هذا الكلف بالانتباه إلى المرأة وجمالها يرد في رحلته الأفريقية الموحشة والكالحة فيجعل فيها بعض الضوء والجمال " ونساؤهم أتم

النساء جمالاً وأبدعهن صورا مع البياض الناصع والسمن ، ولم أر في البلاد من يبلـغ مبلغهن من السمن " [٣٥] .

عالم المتعة واللذة هو ، أخيرا ، عالم المتعة الروحية التي يجدها في مجاورة الكعبة وفي مصاحبة الصلحاء أرباب الكرامات ، وإذ يطنب ابن بطوطـة فـي استرجاع أخبار أهل العالم الروحاني فهو يفعل ذلك متنعما ومتلذذا . عالم المتعة واللذة يستدعي ، في " رحلة ابن بطوطة " عـالم الكرامـة والولايـة ويستوجب حضوره فبين العـالمين تمتـد الأسـباب وتشـتد العـرى والأواصر .

٥- عالم السفر :

متى اتصلت أسفار المرء ثلاثين سنة أو تكاد ، ومتى ذرع من الأرض ما يربو على مائة وعشرين ألف كيلو مـتر فـإن السـفر يصبـح عالمـه الـذي يحيا فيـه وابـن بطوطـة كـان لهذيـن الاعتبارين هـو المسافر بكل معاني الكلمة كما يقول المستشرق البريطاني الذي نقل أجزاء من " رحلة ابن بطوطة " إلى اللغة الإنجليزية : إنـه أحـد الأشخـاص النـادرين فـي العـالم الذيـن يحق لهم أن يضعوا أمام سؤال " الهوية " أو المهنة " كلمة : " مسافر " . كما يذهب إلـى ذلـك مستشرق آخر ، خبير بتاريخ الجغرافية والجغرافيين في الإسـلام ، واسـع الاطـلاع علـى رحلـة ابن بطوطة وهو الأستاذ الفرنسي أندريه ميكيل [٣٦] . السفر وجهة ابن بطوطة الدائمة ، وهـو عالمه الذي يحيا فيه " ويقيم فيه جسـدا وروحـا وممتلكـات " كمـا يقـول ميكيـل ، ونحـن نذكـره ثانية [٣٧] . تطالـع الرحلـة ، وفيمـا يحدثـك الفقيـه الطنجـي عن سـفر ومراحلـه ، وعـن ركـب وانتظار القافلة لبضعة أيام أو أسابيع يطلع علينا بسفرة جانبية فكـأن الأسـفار تتناسـل ويخـرج بعضها من بعضها الآخر " وكان قد بقى لأوان سفر الركب أزيد من شهرين فظهر لي أن أسافر إلى الموصل وديار بكر لأشاهد تلك البلاد وأعود إلى بغداد في حين سفر الركب " [٣٨] . بل إنـه يسافر سفرة قصيرة يعرج فيها على غير طريق القافلـة ، ثـم يغذ السـفر ليلحـق بالقافلـة بعد ليلتين أو ثلاثة .

كل الذين عرفوا ابن بطوطة أو سمعوا عنـه ، أو صـادفهم فـي طريقـه ، نعتـوه بالمسـافر ومحـب الأسـفار . فكمـا قـال لـه بـرهان الدين الأعـرج الإسكندري " أراك تحـب السـياحة والجـولان فـي البـلاد " نجـد ملـك الهنـد ينسب إليه النعت نفسـه ويبرره اختيـاره لـه رسـولا عنـه " إنمـا بعثت إليك للتتوجـه عنـي رسـولا إلـى ملـك الصيـن فـإني أعلم حبـك فـي الأسـفار والجـولان " [٣٩] . وإذ يدخـل علـى جـلال الديـن التبريـزي ، ذلـك القطـب الصوفـي الـذي

سيلبسه الخرقة ويجعله حاملا لها إلى قطب آخر هو جلال الدين الصاغرجي وانظر أعلاه فإنه يسأله " أنت مسافر العرب ؟ " ثم هو يضيف " فقال له من حضر من أصحابه : والعجم ، ياسيدنا ، فقال : والعجم ، فأكرموه " (٤٠) . حين يلقى الزاهد العجيب ذلك الذي " لا يعلم أحد ما ينتحل من الأديان " فإنه يمسك يده ويشمها بأنفه " وقال للترجمان : هذا من طرف الدنيا ، كما نحن من طرفها الآخر " (٤١) . هو المسافر الذي يأتي من أقصى العالم ، "من طرف الدنيا " وهو أيضا ذلك الجوال السائح الذي يكاد اسمه يضيع وراء صفته " ولما قصدت زيارة هذا الشيخ لقيني أربعة من أصحابه على مسيرة يومين من موضع سكناه فأخبروني أن الشيخ قال للفقراء الذين معه : قد جاءكم سائح من المغرب ، فاستقبلوه " (٤٢) .

عالم السفر هو عالم العيان والمشاهدة مشاهدة الرجال والنساء والبلاد ، وهو عالم المكابدة : مكابدة المشاق والمحن ، بل ملاقاة الأهوال والشدائد . والمسافر ، في هذا العالم ، يهتم بأمر الراحلة والزاد والدليل ويفرح بما يلقاه من حسن الاستقبال في المحطات التي يقف عندها ، وهو يسهب أحيانا عديدة في وصف المحطة ومشاهدها وذكر من يلقاهم فيها . وحكايته لا تخلو من غريب وعجيب ، بل يمكن الحديث عن نوع من الإكرام بالقوة والإكراه " وعند دخولنا لهذه المدينة مررنا بسوق لها ، فنزل إلينا رجال من حوانيتهم واخذوا بأعنة خيلنا ، ونازعهم في ذلك رجال آخرون وطال بينهم النزاع حتى سلب بعضهم السكاكين على بعض (...) ثم وقع بينهم الصلح على المقارعة فمن كانت قرعته نزلنا عنده أولا " (٤٣) . كما أنه يغضب ويألم لما يصادفه أحيانا من البخل وسوء الاستقبال أو يعتبره تقصيرا في الضيافة " ثم أتى بالضيافة (...) عسل ولبن قد وضعوه في نصف قرعة صيروه شبه الجفنة فشرب الحاضرون وانصرفوا فقلت لهم : ألهذا دعانا الأسود ؟ قالوا : نعم ! وهي الضيافة الكبيرة عندهم فأيقنت حينئذ أن لا خير يرتجى منهم " (٤٤) .

لكن عالم السفر ، في " تحفة النظار " هو عالم يختلط فيه العيان بالوهم ، ويمتزج فيه الحلم باليقظة . ونحن لو رجعنا إلى " الشدة " التي خلصه منها " دلشاد " فنحن سنجدنا أمام مبررات وعلامات شتى تحملنا على الحديث عن السفر الرمزي لا الواقعي ، وعن زمان سيكولوجي لا زمان يخضع للقياس والتحقيب . تاه " سائح المغرب " عن أصحابه " سبع ليال وثمانية أيام " لقي بعدها دلشاد وأركبه عنقه " وغلبتني عيني فلم أفق إلا لسقوطي على الأرض ، فاستيقظت ولم ار للرجل أثرا ، وإذا أنا في قرية عامة فدخلتها فوجدتها لرعية الهنود وحاكمها من المسلمين " (٤٥) . سافر ، وهو نائم ، وانتقل محمولا من قرية

الكفار إلى قرية " حاكمها من المسلمين " وسأل عن بعدها عن القريــة التـي تـرك بهـا أصحابـه فقيل له إن المسافة فرسخان .

مسافتـان اثنتـان يقطعهمـا ابــن بطـوطة في عالم السفر ، وزمانـان اثنان يعيشـهما حين تاه " عن الأصحاب : ذاك ما يقضي به حساب العقل والمنطق . المسافة الأولـى فرسـخان (مـا يعادل ٨ أو ٩ كليو مترات) ، فهي مما يقطعه المسافر في ساعات قليلة من اليوم .

والمسافة الثانية : قرى ، وفيافٍ ، ومخابئ ، فهي مما لزم ابن بطوطـة فيـه " سبع ليـال وثمانية أيام حسوما " . الزمان الأول ، زمان المحنة والاختبار وال " الشدة " ، والزمان الثـاني زمان الرحلة والمكافأة " والفرج " .

قد يلزم التنبيه في هذا الحديث عن التقابل بين السفر الواقعي والسفر الرمزي ، إن ملاقاة " دلشاد " ومعاناة الشدة ثم تخليصه منها على يد " القلب الفارح " ، أمر أتى بعد الخـروج مـن العزلة أو سفر آخر روحاني قبل أن يرسل سلطان الهند في طلبـه ويغريـه بالسفر " الواقعـي " رسولا عنه إلى ملك الصين " وكانت لي جبة قطن زرقـاء مبطنـة لبستها أيـام اعتكـافي ، فلمـا جردتها ولبست ثياب السلطان أنكرت نفسي " وكنت متى نظرت إلـى تلـك الجبـة أجد نـورا فـي باطني " [٤٦].

هل نملك أن نقول إن " عالم ابن بطوطة " كان كله على غرار ما ألفيناه في " عالم السـفر " في ذلك العالم ، وكان الانتقال فيه من الرمزي إلى الواقعي ثم إلى الرمزي ثانية علـى غرار ما رأينا ؟

هل نملك اليوم ، نحن قراء " تحفـة النظــار فــي غرائــب الأمصــار وعـجائب الأسـفار " والمعتقدون بانتسابنا إلى عالم يغـاير عـالم الفقيـه الطنجـي تمـام المغـايرة ، أن نعين الفـوارق ونرسم الفواصل بين " المألوف والغريب " في ذلك العالم ؟

جوابان يؤولان ، في خاتمة المطاف ، إلى اجتهاد كل أحد منا وإلى نظره في هذا المؤلـف العجيب دوما ، الحمال لشتى القراءات والتأويلات : " رحلة ابن بطوطة "

الهوامش :

(١) هذا من علامات الجودة في حديث ابن بطوطة ، حسبما يقرر ابن جزي في مقدمة الكتاب ، ورأيه هذا ولا شك ، قابل للتعميم والشمول .

(٢) رحلة ابن بطوطة – دار التراث ، ١٩٦٨ ، بيروت . ص ٨ .

(٣) الرحلة . ص ٦٨١ .

(٤) شهاب الدين بن حجر العسقلاني – الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة – تحقيق محمد جاد الحق – دار الكتب الحديثة ، (د.ت) الجزء الرابع ص ١٠٠.

" قال شيخنا أبو البركات البلفيقي : حدثنا بغرائب مما رآه ، فمن ذلك أنه زعم أنه دخل القسطنطينية فرأى في كنيستها ١٢ ألف أسقف ثم انتقل إلى العودة ودخل بلاد السودان ثم استدعاه صاحب فاس وأمره بتدوين رحلته (انتهى) .

وقرأت بخط ابن مرزوق أن ابن أبي عبدالله بن جزي نمقها وحررها بأمر السلطان أبي عنان . وكان البلفيقي رماه بالكذب فبرأه ابن مرزوق .

(٥) انظر أولا مادة " ابن بطوطة " في دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الثانية .

- Encyclopedie de L'Islam , tome III, (1971) .pp:758 -759.

(٦) انظر مقدمة اعادة نشر الترجمة الفرنسية (مع النص العربي)

- Voyages d` Ibn Battuta - Traduction C. Defremery et B. R. Sanguinetti .
edition Anthropos , 1968, Paris .

(٧) رحلة ابن بطوطة – دار التراث ، ١٩٦٨، بيروت . ص ١٠

(٨) الرحلة ، ص ٢٠ .

(٩) الرحلة ، ص ٢٦ .

(١٠) الرحلة ، ص ٤٧ .

(١١) الرحلة ، ص ٢٠ .

(١٢) الرحلة ، ص ٥٢٧

(١٣) الرحلة ، ص ٤٨ .

(١٤) الرحلة ، ص ٦٢٤ .

(١٥) الرحلة ، ص ٥٦٠ .

(١٦) الرحلة ، ص ٥١٨ .

(١٧) نفس المرجع والصفحة .

(١٨) الرحلة ، ص ١٨٦ .

(١٩) الرحلة ، ص ٢١١.

(٢٠) الرحلة ، ص ٦٠٣ .

(٢١) الرحلة ، ص ٦٠٤ .

(٢٢) الرحلة ، ص ٦٨١ .

(٢٣) الرحلة ، ص ٥٩٠- ٥٩١ .
(٢٤) الرحلة ، ص ٥٩٨ .
(٢٥) الرحلة ، ص ٦٣٤ .
(٢٦) الرحلة ، ص ٥٣٢ .
(٢٧) الرحلة ، ص ٥٢٧ .
(٢٨) الرحلة ، ص ٥٢٥- ٥٢٦ .
(٢٩) الرحلة ، ص ٥٢٥ .
(٣٠) الرحلة ، ص٥٢٦ .
(٣١) الرحلة ، ص ٥٦٣ .
(٣٢) الرحلة ، ص ٢٨٠ .
(٣٣) الرحلة ، ص ٥٢٩- ٥٣٠ .
(٣٤) الرحلة ، ص ٥٣٨ .
(٣٥) الرحلة ، ص ٦٧٧ .
(٣٦) Andre Miguel - Ibn Battuta - in " Les Aafricains` iditions Jeune Afrique , tome I,P:139.
(٣٧) نفس المرجع السابق .
(٣٨) الرحلة ، ص ٢٢٧.
(٣٩) الرحلة ، ص ٥١٨ - ٥١٩ .
(٤٠) الرحلة ، ص٦٠٣ .
(٤١) الرحلة ، ص ٦٤٥ .
(٤٢) الرحلة ، ص ٦٠٣ .
(٤٣) الرحلة ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .
(٤٤) الرحلة ، ص ٦٦١ .
(٤٥) الرحلة ، ٥٢٦ .
(٤٦) الرحلة ، ص ٥١٩ .

نازك الملائكة وقضية الشعر الحر

نعيم اليافي

تحتل نازك الملائكة منزلة رائدة في حركة الحداثة ، حركة الشعر الحر تنظيراً وتطبيقاً ، وحتى ندرك أهمية هذه المنزلة ونعرف أبعادها والدور الذي أدته صاحبتها في سيرورة الحركة سنقف عند بعض المؤشرات والعناوين المضمرة ، نتبين من خلالها آراءها وجملة أحكامها النقدية ومكانتها وما طرأ عليها من تغير أو تطور ، وملاحظاتنا على ذلك كله .

أول ما يجب أن نتبينه في قضية الشعر الحر عند نازك الملائكة هو مسألة المصطلح ذاته ، مصطلح الشعر الحر ، كيف استعمل ، ومن أول من استعمله ، وما حدود هذا الاستعمال ؟ لقد ذهبت الناقدة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر"إلى أنها لو علمت بأن المصطلح نفسه استعمل قبلها في ثلاثينات القرن لدى بعض شعراء أبولو لما استخدمته ولآثرت غيره ، وفي هذا الاعتراف إقرار بثلاثة أمور : أولها أن نازك كانت تظن أنها أول من استعمل المصطلح لاطلاقه على ظاهرة مستحدثة ، وثانيهما أنها اكتشفت بعد اطلاق المصطلح أسبقية بعض الشعراء النقاد إلى ذلك ، وثالثها أنها لو علمت بالاستعمال لفضلت مصطلحا آخر بديلاً عنه .

وتثير عندي هذه الأمور الثلاثة مسألتين هامتين وخطيرتين في مجال المصطلح وتشكله ، أولهما تاريخ المصطلح أو نشأته ، وأخراهما تحديده أو تثبيته ، بالنسبة إلى الأولى أزعم أن المصطلح استعمل في تاريخ الشعر العربي الحديث مرتين قبل أن تستعمله نازك للمرة الثالثة ، وفي كل مرة كان يفهم المصطلح بدلالة مغايرة وبمعنى مختلف كما سنبين بعد قليل في فقرة المفهوم ، المرة الأولى ورد في مقدمة " هتاف الأودية " لأمين الريحاني في بدايات القرن الحالي (١٩٠٥-١٩٠٨) ، والمرة الثانية ورد أعوام أوائل الثلاثينات (٣٢،٣٣،٣٤) في باكثير وأبي شادي وسواهما ، ووصفوها بأنها نماذج من الشعر الحر ، والثالثة وردت في نهاية الأربعينات في مقدمة " شظايا ورماد" ديوان نازك الأول الذي صدر عام ١٩٤٩م ثم في بعض كتاباتها النقدية أوائل الخمسينات والتي نشرت في مجلتي الآداب والأديب وضمتها إلى كتابها آنف الذكر الذي صدر في طبعته الأولى عام ١٩٦٢م ، وفي كل المرات الثلاث كان مصطلح الشعر الحر – بغض النظر عن دلالته – ترجمة حرفية للمطلح الانجليزي Frre Verse المنقول عن المصطلح الفرنسي Vers libre .

أما بالنسبة إلى المسألة الثانية ، تحديد المصطلح أو تثبيته فقد استعمل الدارسون النقاد والشعراء تسميات عديدة لإطلاقها على شعر الظاهرة المستحدثة منها الشعر الحر الشعر الحر الطليق ، الشعر الجديد ، الشعر الحديث ، الشعر المنطلق ، شعر التفعلية الشعر الموقع ، الشعر الكلاسكي الجديد ، شعر الحداثة أو شعر الحداثة الأولى .... وبعض هذه الإطلاقات صيغ بدافع التأثر بالظروف السياسية التي ارتبطت بنشأته كالشعر المنطلق الذي اقترحه محمد النويهي في كتابه " قضية الشعر الجديد " وبعضها الآخر لإثارة الشبهة والاتهام كالشعر الكلاسي الجديد الذي استخدمه أصحاب النثر للإيهام بأنه نموذج تقليدي بائد ، وبعضها الثالث عام غير مميز في دلالته وفحواه كالجديد والحديث ، وبقي منها مصطلحان سائران يدوران في ميدان النقد والدراسات أولهما أكثر دورانا وشيوعا رغم خطئه وهو الشعر الحر ، الذي آثرته نازك ودافع عنه أحمد سليمان الأحمد في كتابه " هذا الشعر الحديث " لارتباطه بالحرية بشتى معانيها وثانيهما أقل ذيوعا ولكنه ألصق بالجذر العروضي له وهو مصطلح شعر التفعلية أو الشعر التفعيلي ، وأظن أنه من صياغة الشاعر صلاح عبد الصبور ، أو هو فيما أذكر أول من ردده واستعمله .

قلت ان مصطلح الشعر الحر فهم بمفهومات عدة ، وحمل دلالات مختلفة هي أقرب إلى الفوضى والتعارض منها إلى التساوق والانتظام ، وبما أنه مصطلح مترجم فقد استخدمه الدارسون كل حسب فهمه له وادراك سياقه في الاستعمالات الأجنبية لدى بودلير أو ويتمن أو إليوت وبالتالي فاننا نستطع أن نبلور ثلاثة مفهومات له دارت على ألسنة الشعراء والنقاد هي :

– مفهوم الريحاني الذي رآه تحررا مطلقا للشعر من أي ترتيب إيقاعي مطرد ومؤدى هذا المفهوم أن موسيقى القصيدة الواحدة لاتنظم أو لاتقوم وفق قاعدة محددة بل تعتمد على الايقاع الحر الذي تمليه التجربة ذاتها .

– مفهوم أبي شادي الذي أباح للعمل الفني أن يلجأ في صياغة موسيقاه إلى استخدام أبحر عروضية مختلفة ، ومؤدى هذا المفهوم أنه يحق للشاعر في نصه الواحد أن يمزج بين التشكيلات العروضية المتباينة ويهمل القافية وقد حذر شكري صاحب الشعر المرسل الأبيض أيامها من هذا اللون ونبه إلى خطورته .

– مفهوم نازك الذي حصر الحرية في نطاق الأبحر الصافية أولا وعدد التفعيلات في السطر الواحد ثانيا ، وحده " كل نص يجعل من التفعيلة الصافية الواحدة مع جواز تعددها في

الشطر واسطة لبناء عروضه أو أساسا لهذا البناء شريطة المحافظة على البحر الواحد والضرب الواحد " ، وفق هذا المفهوم تكون الناقدة قد حررت التفعيلة من أسر القيد ولم تحرر الشعر من أسر الوزن ، فالشعر عندها لايقوم إلا بالوزن ، والشعر العربي خاصة لاينهض إلا بعروضه الخليلي الذي لاعروض لنا سواه حسب تعبيرها ، وهو مفهوم لايقابله في اللغة الأجنبية مصطلح الشعر الحر بل الشعر غير المنتظم Verse Irregular.

ومهما يكن من أمر هذه المفهومات الثلاثة فان علينا ونحن نؤرخ للمصطلح في ضوء قضية الشعر الحر أن نفرق بين تحديد المصطلح أو مفهومه وبين النص الشعري الذي ينتسب إليه المفهوم ، فالحديث عن الأمرين جد مختلف ، وليس من شك في أن التراكم النصي أي وجود الإبداع النصي هو الأسبق دائما ، يتبعه تمييز بين نماذجه بتحديد نواظمها في مصطلح أو مفهوم . لقد جاءت نصوص الشعر الحر شتى في العراق وخارج العراق ، وفي مصر وسورية ولبنان وربما في غيرها قبل التسمية بزمان ، وكتبها جملة من الشعراء الأدباء ولكنهم لم يصفوها جميعا بالحرة ، وإن وصفوها بالجدة وشعروا أن تجاربهم في حاجة إليها ، من هؤلاء بديع حقي في سورية وباكثير وخليل شيبوب ولويس عوض رغم بعد المسافة بينهم في مصر ، وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري وشاذل طاقة في العراق ، ومانظن أن نازكا لم تطلع على نماذج هؤلاء أو على بعضها وإن كنا نعتقد كل الاعتقاد أنها أول من أطلق عليها وعلى أمثالها مما كتبت هي أو سواها مصطلح الشعر الحر بالدلالة أو المفهوم الذي آثرته ، وطغى من بعدها على سائر المفهومات .

مالعوامل / الأسباب أو المؤثرات التي دفعت نازكا كما دفعت غيرها إلى التوجه نحو شعر الحداثة في شكل قصيدة الشعر الحر ومصطلحه ، وتأكيد نزوعهم قاطبة إليه وصياغة تعبيرهم الأدبي وفقه ؟ أرى أنها ثلاثة تختلف أهمية كل واحد منها ودوره لدى هذا الدارس أو ذاك ، أبدأ بأقلها تأثيراً من الأدنى إلى الأعلى .

السبب الأول هو الوافد أو المؤثر الأجنبي بدليل أن رواد الشعر الحر كانوا يتقنون الانجليزية ، يقرأون فيها ويتأثرون ، وأرى أن دور هذا المؤثر برغم ذلك ينحصر في أمرين هما جلب المصطلح أو نقله ، والتأسي ببعض نماذجه ، وكلاهما لايعني البتة أن الشعر الحر ابن هجين ، ووليد ثقافة مغايرة مثلما يدعي الطرفان السجالين ، أصحاب التغريب المباهون بنسبة كل تطور حاصل في الثقافة العربية إلى مصدره الخارجي وأصحاب التعريب المزدرون هذه النسبة والمتهمون أصحابها بالعمالة والتبعية وقبول الغزو ، ويزعم هؤلاء وهؤلاء أنه

لولا هذا المؤثر الأجنبي لما كان ثمة شعر حر ، والرد على ذلك عندي أن المؤثر وارد في حدود ضيقة وأنه نوع من التلاقح المخصب والمنتج في كل ثقافة منفتحة.

السبب الثاني هو المؤثر التراثي وأرى أنه أهم من المؤثر الأول لاسيما من الناحية النفسية على الأقل ، وإذا كان الأول يمثل القشة التي قصمت ظهر البعير فإن هذا يمثل البعير ذاته بكل ثقله وتأثيره ، أقصد بالناحية النفسية أن جميع التجارب الشعرية المتجددة ومحاولات التحديث بدءا من العصر العباسي كمحاولات أبي العتاهية وضروب الموشحات الأندلسية وانتهاء بمطالع العصر الحديث من مثل الإشارة إلى أنماط من الشعر لاتجري على سنن العربية رسمية أو شعبية (كالبند وما ورد في المقتطف والهلال من إشارات) ومحاولات شعراء المهجر والديوان وجماعات أبولو والأنماط المتأثرة بالترجمات كالشعر المقطوعي Stophic Verse والشعر المرسل Blank Verse كل ذلك في رأيي على اختلافه وتباينه هيأ أرضا صالحة لثورة التجديد الأخيرة ، وأينع حالة القبول / حالة الاستقبال وجعلها أمرا واردا وضروريا .

يبقى السبب الثالث ، حركة الواقع ، وهو في اعتقادي أهم الأسباب وأبعدها تأثيرافي الاندفاع نحو هذا الشعر وفي قبوله جماهيريا رغم المجابهة في البداية ، وقد خصصت نازك لهذا المؤثر / السبب أو العامل الفصل الثاني من الباب الأول فتحدثت عنه مطولا ، وجعلته في أربعة نقاط أساسية فرعت عنها أخرى عديدة وهي النزوع إلى الواقع والحنين إلى الاستقلال والنفور ، فأزعم أنه لولا هذا المؤثر لما كان ثمة شعر جديد أو حر أولاً ، وأنه بسبب عمق هذا المؤثر كان لابد أن يحصل التحول / التغير من الداخل ، والتطور الذاتي ثانياً ، حتى لو لم يوجد المؤثر / الوافد الأجنبي .

لقد كانت حركة الشعر الحر حركة اجتماعية في الدرجة الأولى ، هيئت لها ظروف شتى سياسية وتاريخية واجتماعية ونفسية وأدبية/ فنية حتى استقامت وتصالحت كل هذه الظروف والعوامل لولادة الحركة وإنضاجها ، وكانت سنوات الأربعينات ومقدمات ما بعد الحرب العالمية الثانية خاصة (٤٦-٤٩) هي التي شهدت ولادة الحركة على الرغم من نسبة بعض نماذجها إلى سنوات سابقة .

وككل ظاهرة أو اندفاعة اجتماعية عامة لايمكن أن نحدد فردا رائداً ننسبها إليه ، فالحركة لاينشئها فرد بل تنشئها كوكبة تتوالى زمانا بعد زمان فرادى أو مجتماعات ، وينحصر دور الفرد هنا بالتقاط خيوط الظاهرة ، واستشراف الحركة وتلمس

أبعادها ، ووضع نفسه موضع القيادة أو الريادة ، وهذا ما فعلته نازك ، وهو ما يفسر لنا أمرين متشابكين في مسألة الشعر الحر .

أولهما لماذا لم ننسب الريادة النقدية في تحديد المصطلح أو الإبداعية في النمذجة إلى غير نازك رغم كثرة المحاولات قبلها وفي أثناء عصرها ؟ الجواب لأن محاولات من قبلها كانت فردية غير واعية ولا قاصدة بأنها تقوم بخلق ظاهرة وبداية مغايرة لما هو قائم من جانب ،ولأن الظروف أيامها لم تكن قد نضجت لولادة الظاهرة بقدر ما كانت بشائر بها وإرهاصات لها من جانب آخر ، أما نازك فكانت واعية بما تفعله مدركة لأبعاده ، ولآماد هذه الأبعاد ، ومن هنا كان إصرارها وكان اندفاعها القصدي ، وكانت تقعيدتها للظاهرة .

وثاني الأمرين لم كل هذا الإلحاح الشديد من نازك على أنها أول من قام وأول من فعل ، ومن ثم منحها نفسها حق التقعيد وحق المباح والمحرم فيما هو مقبول وفيما هو مرفوض ؟ وبغض النظر عن فهم هذه الحالة من الناحية النفسية ، الازدهاء والتباهي ونسبة الاكتشاف ، ولا أقول النرجسية ، فقد أعطت عملها / نفسها أكثر مما تستحق من ناحية إذ أرادت أن تنسب العام إلى الخاص ، بينما منحتها حقها الرائد من ناحية ثانية في روز الأمور ، ضبطها أو الإشراف عليها ، ومحاولة تقنين ما لايمكن تثبيته ، لسبب بسيط هو أن التطور أفق مفتوح إن شاركنا في صنع رسيسه لايباح لنا قط أن نعمل على كبح جماحه ، والدعوة إلى التوقف عند حد من حدوده .

وأتصور أنه في اندماج هذين الأمرين / البعدين نستطيع أن نفهم في آن قولين متجاورين لنازك يبدوان أول وهلة أنهما متعارضان ، ولكنهما عند التحليل الأخير ليسا كذلك . أولهما قولها " إنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها السياب ، أو أي شاعر عربي آخر في الوطن العربي فقد أصبح الشعر الحر أيامها ثمرة ناضجة تنتظر قطافها " وثانيهما قولها " بداية الشعر الحر كانت من العراق وقرابة عام ١٩٤٧م ومع قصيدتي الكوليرا " ، فالقول الأول يشير إلى الظاهرة وأنها ليست من صنع فرد بل من صنع ظروف وأحوال ومجموعات تترى ، في حين أن القول الثاني يشير إلى البداية الواعية وفق أفق مرسوم ومسار محدود ، وليس ثمة من تعارض بين القولين ولا تناقض .

ماذا عن دور نازك الإبداعي والنقدي في هذه الحركة ؟ كان مثلث الزوايا ، زاوية النص الشعري بدءاً من قصيدة الكوليرا التي أرخت بها بداية نماذج الشعر الحر ، وانتهاء بآخر ديوان لها . وزاويته الثانية إطلاق المصطلح الأكثر شيوعا وحضورا في النقد وعلى

الالسنة . وزاويته الثالثة وهي الأهم تقعيد الظاهرة العروضية لنصوص الشعر الجديد ضمن محددات رأت أنها ضوابط صالحة لها ، ومهما اختلفنا معها فيها فانها تظل تمثل في قيمتها مرحلة تاريخية تأسيسية إلى جانب رؤيتها الفنية الناظمة لمسائل الأقيسة والمعايير .

وبسبب هذا الدور المثلث ندرك بعمق أكثرتلك الأحكام القيمية التي صدرت مبكرة على نتاجها وآرائها النقدية ووجدت فيها سبقا واستشرافا وانعطافا وريادة ، أذكر من هذه الأحكام رأي لويس عوض في كتابها يوم نشر أول مرة وعلق عليه في جريدة الأهرام قائلا : " إنه أهم كتاب صدر عن العروض العربي منذ عهد الخليل " ، ورأى إحسان عباس الذي نشره في مجلة الأديب عام ١٩٥٣م ورصد فيه ملامح التطور الفني لشعرها ، ورأي جلال الخياط الذي بينه في المجلة ذاتها عام ١٩٥٤م ونوه بالدور الرائد للشاعرة في مجال الشعر الحر ، وأخيرا الرأي الذي ذهب إليه عبد الجبار داود البصري في كتابه " نازك الملائكة الشعر والنظرية " وصدر عام ١٩٧١م ، وقوم فيه منزلة نازك إزاء قضية الشعر الجديد على مستوى التنظير والتطبيق ، و كان فاتحة دراسات كثيرة وأطروحات جامعية عن الشاعرة ونقدها دلفت بعد الكتاب إلى الأسواق تؤكد المنزلة والدور الرائد وحالة الرؤية / الاستشراف .

ويبدو أن موقف نازك النظري والعملي من قضية الشعر الحر قد تطور أو تغير مع بداية السبعينات في خطين متعارضين ، أولهما ينزع نحو الأمام ، وثانيهما ينزع نحو النكوص والارتداد وهو ما أشارت إليه في طبعة كتابها الرابعة التي صدرت عام ١٩٧٢م ، وفي ثنايا الكتاب وتضاعيفه على السواء ، ففي مقدمة هذه الطبعة تذكر أنها طورت مفهومها للشعر الحر ، وتجاوزت في تقنيته أطروحاتها السابقة عن التفعيلة الصافية إلى تقنية التفعيلة المركبة ، واشترطت هنا وهناك تكرار المكون الواحد التفعيلة صافية ومركبة ، على ألا يخلط بينهما الشاعر ، وتؤكد أن ما قالته من قبل من عروض الشعر الحر ليس هو الصورة الوحيدة لموسيقاه ، وأنه يمكن إدخال تنويعات جديدة عليه ، وهذا ما عنيناه بخط النزوع نحو التطور إلى الأمام .

أما ما عنيناه بخط النكوص أو التراجع فهو ثلاثة أمور ، أولها تنبؤها بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر ، وسيرتد عنها أكثر الذين استجابوا اليها ، وان كان ذلك لايعني أنها ستموت ، وثانيها وقوفها في مواجهة قصيدة النثر ، وادعاؤها أنها خارج اطار الشعر ، وثالثهما ندمها على أنها فسحت المجال لكل من هب ودب حتى يقول ويدعي بأن ما يقوله شعر ، وجزمها القاطع بأن العودة القادمة ستكون إلى شعر التراث ، أو الشعر

التقليدي ، وأرى أن تلاحم هذه الأمور في فكر نازك النقدي في الوقت الذي ما تزال فيه حركة الشعر الحر تسعى إلى إثبات ذاتها قد أساء إلى الحركة ، ووسع المجال كبيرا للثرثرة غير المدروسة وغير العلمية لأقاويل شتى عن الظاهرة ومدى مشروعيتها ، إمكاناتها وقدراتها في تطوير الشعر العربي وتجديده .

بعد كتاب نازك وطوال عقدي السبعينات والثمانينات صدرت محاولات عدة لتطوير أسسها النقدية العروضية ، ويمكن أن أمثل لها بثلاث محاولات كل منها سلك وجهة مغايرة ، أولها التطوير من الخارج ، وأخراها التطوير من الداخل ، وثالثها تنظيم التقنية ، وهذه التسميات ليست بأكثر من اطلاقات اعتبارية للتفريق بينها .

– محاولة التطوير من الخارج مثلها محمد النويهي في كتابه " قضية الشعر الجديد " صدر عقب كتاب نازك عام ١٩٦٤م ، وبذل فيه صاحبه في رأيي جهداً مضيعاً مستفيداً من الضجة الإعلامية التي صاحبت كتاب نازك والهالة التي أحيطت به ولكنه كان دونه بكثير ، وأقول إنه محاولة للتطوير من الخارج ، لأن صاحبه رأى أنه يمكن تطوير العروض العربي وفق النبر ، وأوضح ذلك وبينه ، وعندي أن النبر جزء من الانشاد ومصاحب للغات التي تعتمد المقطع أو التنغيم ، ولغتنا العربية التي قام شعرنا عليها لغة كمية وليست ارتكازية ، وملاحظة النبر فيها أمر وارد بيد أن تقعيده متعذر ، ومن هنا أخفقت محاولة النويهي وستخفق في رأيي أية محاولة أخرى تبدأ من مفهوم النبر لجعله أساسا من أسس التقعيد في العروض العربي .

– أما محاولة التطوير من الداخل فيمثلها كتاب أحمد بسام ساعي " حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه " الذي صدر في دمشق عام ١٩٧٨م ، وهو محاولة أنضج من السابقة ، لأنها بدأت من ملاحظة الأعاريض المستخدمة في نماذج الشعر الحر ودراستها أولا ، ثم طرحت أنماطا أخرى للتطوير ثانيا ، وقد فرق الباحث في كلا الأمرين بين ثلاثة حقول وزنية في أعارض هذا الشعر سمي أولها شعر التفعلية أو التوقيع الذي يقوم كما رأت نازك على تكرار المكون الواحد في الأبحر الصافية أو المركبة ، ووجد فيه الدارس أقرب الأنواع الشعرية العربية إلى الموسيقى الحديثة . وسمي ثانيها شعر التشكيل وأساسه تحرير التفعيلة من قيدها دون أن تفقد الصياغة موسيقاها ، وبكلمات أخرى أساسه الجرس الشعوري وليس الايقاع الوزني للتفعيلة ، وجعل من محاولات الشاعر المبدع فايز خضور وآرائه التي أذاعها نموذجا فذا لهذا النمط ، وثالثهما التنويع وهو صياغة جديدة للعروض العربي القديم

أساسه تفكيك التفعيلات إلى وحدات أصغر وأقرب إلى الجوهر الأصيل ، ويقوم هذا النوع من عروض الشعر الحر على ملاحظة الضربات سريعة أو بطيئة وعلى تكرارها ضمن نسق ، والأوزان الثلاثة للأعاريض لاتهدف في مجموعها إلى الخروج على عروض الخليل بقدر ما تسعى إلى تطويره تأسيساً عليه ومن داخله .

– تبقى المحاولة الثالثة ، وهي محاولة تنظيمية لأعاريض هذا الشعر بإحصائها وجمع المؤتلف منها وتنسيقه ، ومن سوء حظ نقدنا العربي الحديث أن يقوم بالمحاولة دارس جامعي يهتم بالحداثة ولكنه عدو لنا نشر محاولته في الأرض المحتلة ، وانتهى فيها إلى أن الشعر الحر كالشعر الخليلي له أعاريضه التي لايخرج عليها مهما ادعى من حرية ، وإذا كانت أعاريض الخليل تنحصر في ستة عشر ضرباً رئيسية دعك الآن من إضافة المنهوكات والمشطورات والمجزوءات فان أعاريض الشعر الحر تدور في حدود السبعين ضربا بكل ما فيها من انتهاكات واختراقات للأوزان العربية .

ملاحظاتنا على محاولة نازك في دراستها لقضية الشعر الحر تنحصر في ثلاث نقاط أولاها تتعلق بالتراث العروضي ، وأخراها تتصل بطبيعة الظاهرة ذاتها ظاهرة الشعرالحر ، وثالثتها تمت بنصيب كبير إلى موقف الآبائية الذي اتخذته الناقدة إزاء القضية .

– في النقطة الأولى نقول من الملاحظ أن نازكا حاولت في غير مكان من كتابها أن تؤكد أمورا عدة كثيرة ، وهي أن الشعر الحر ليس ضد التراث ولا بديلا عنه ولا خارجا عليه ، وهذا التأكيد كان ضرورياً أيامها ومازال لأنه يثبت في جملة ما يثبت أن تطوير الظاهرة ، وإن لقح خارجياً ، لايكون إلا من الداخل ،وأن الطريق إلى الحداثة ليس واحدا ، فلكل ثقافة حداثتها النابعة من خصوصيتها ، وأن الظاهرة الشعرية بخلاف الظاهرة العلمية لايلغي جديدها قديمها ، ولايحل محله بل هو امتداد له وتطوير .

– عن النقطة الثانية أزعم أن موقف نازك إزاء القضية كان جناية عليها ، فهي إذ حصرت رؤيتها للشعر بأنه مجرد ظاهرة عروضية ، ودراستها له بوصفه كذلك ، ثم تأطيرها لأبعادها ، اعتمادا على مواضعات الخليل كانت تضيق من واسع ، وتحد من أفق ، وتمنع الكثير من التطلع أو تحرفه وتردعه ، وقد نقبل منها أن تدرس عروض الشعر الحر ، وتكتفي منه بهذه المقاربة ، بيد أن الادعاء بأنه بكل ثقله وطاقاته مجرد ظاهرة عروضية أمر غير مفهوم ولا مقبول من شاعرة حديثة فضلا عن ناقدة جهيرة بحجم نازك ، ولعل هذا الموقف غير السديد كان وراء الاتهام ولو بصورة غير مباشرة بأن هذا الشعر الخليلي الجديد لم يكن

أكثر من ثورة شكلانية / شكلية في تاريخ الشعر العربي الحديث ، وقد بينت الأيام والسنوات التي أعقبت محاولة نازك العروضية أن الشعر الحر كان حقا ظاهرة إن لم أقل ثورة وانعطافا كبيرين في ميدان الشعر الحديث ، ولكنه لم يكن بأي مقياس أو معيار مجرد حركة عروضية وإلا لما كانت له هذه الضجة ، ولما ترك على الساحة الأدبية تلك الآثار الكبيرة التي خلفها .

- النقطة الثالثة موقف الآبائية الذي اتخذته نازك إزاء القضية وهو موقف مرفوض . صحيح أنها كانت رائدة في الإبداع كما كانت رائدة في النقد ، وقد بينا ذلك ، وهو دور لاينكره أحد ، إنما مد هذه السلطة الآبائية للتحكم فيما يجوز ومالا يجوز وكأنها مالكة رقبة الشعر الحر يأتمر بأمرها ، وتقدر له ما تقدر وتقضي ما تقضي فأمور غير مستساغة ، يرفضها منطق الريادة ، ويأباها منطق العلم ويتجاوزها باستمرار منطق الحياة وقانونها السرمد - التطور.

ولاتعني هذه الملاحظات / النقاط ، ويجب ألا تعني الغض من منزلة نازك ولا قيمتها في محاولة تأصيلها لقضايا الشعر الحر ، فقد أثبتت فيما كتبته وفيما خلفته من آثار أنها كانت الرائدة تنظيراً وتطبيقاً ، ومهما اختلف الدارسون معها في جملة أحكامها أو بعضها وهو أمر طبيعي يظل لها فضل السبق ، فضل الريادة ، فضل الاستبصار .

التراسل بين المخيلة والعين

نذير العظمة

١ ـ مقدمـــــــة
٢ ـ التراسل بين الشعر والرسم أو النقش
٣ـ أبو نواس ونشوة التراسل
٤ ـ البحتري وتراسل المخيلة والعين
٥ ـ نتيجـــــة

مقـــدمـــــة

الوصف من أقدم أغراض القصيدة العربية . فقد وصف الشاعر العربي مرئياته في الطبيعة من حوله ، وصف الجماد والحيوان والإنسان وتراوح الوصف بين الذات والموضوع . فإما أن يغلب الشاعر ذاته على الشيء فيمتزج به وينفعل ، وإما أن يعكسه في صورة موضوعية مجردة عن ذاته يعكسه كما رآه أحيانا ، أو كما أحسه أو كما هو موجود ، حتى أن بعض النقاد يعدون الوصف من الشعر الموضوعي لا الذاتي . أي أن الوصف كغرض شعري ألصق بالموضوع منه بالذات . لكن الشاعر العربي القديم في الجاهلية ظل أكثر التصاقا بذاته وبيئته ، فوصف لنا الطبيعة الطبيعية ، رغم مازين شعره من أخيلة الكتابة والوشم والأحجار الكريمة وما اتصل بها . (١)

ولكن ما إن أتى العصر العباسي حتى خلبت عين الشاعر العربي لا الطبيعة الطبيعية فحسب ، بل الطبيعة المصنوعة أيضا . وأعني بالطبيعة المصنوعة ما تقع عليه الحواس من ابتكارات الإنسان من الفنون والصناعات . كان الشاعر القديم يحاول أن يعبر الطبيعة الحية بالكلمة ، ويبقيها مقيدة في متحف الذاكرة من خلال اللغة .

أما الفنان فيقيدها باللون والصوت والطين والحجر والإيقاع إلى آخر ما هنالك من أدوات .

حين توحي الطبيعة للشاعر وتحرك وجدانه هنالك نموذجها الحي ماثل في خيال الشاعر ، أما حين يوحي الفن للشاعر فالنموذج الماثل للطبيعة المصنوعة والذي يحتل مساحة العين والإحساس هو الذي يحرك خياله ووجدانه.

قطعا لا يستطيع الشاعر أن يطابق الصورة الشعرية بالصورة المصنوعة سواء أكانت في الحجر أو المعدن أو أي مادة أخرى مع أن هناك شواهد تكاد تكون مطابقة أو شبه مطابقة كما سنرى في القسم الإجرائي من هذه الورقة . ولكن سواء أطابق الشاعر أو لم يطابق ، فإن وحدة تأثير عمله الفني في المتلقي ، تقتضي منه أن يتوفر عمله على وحدة الصورة حتى يضمن شدة التأثير . قد ينفعل بالشيء الذي يصوره ويصفه وقد يحافظ على موضوعيته ، غير أنه مطالب في الحالتين أن لا يعطينا عملا فنيا مبعثرا ، الإيقاع وحده لا يكفي العناصر والخصائص المجزأة لا تخلق وحدة التأثير ، فما عليه أن يخلبنا بوحدة النسق الذي يعكسه أو يصوره ويوصل إلينا عمله موحدا.

والملاحظ أن الشاعر حين يصف الشيء أو يصوره لذاته تكون رؤياه الشعرية أقرب إلى الوحدة . وحين يتخذ من الشيء الذي يصفه أو يصوره مطية أو وسيلة لشيء آخر كالتكسب في الشعر ، يحل التراكم فيما يصوره لنا محل التنامي العضوي للصورة الشعرية وتكاملها ، وهو شيء لاحظناه في شعر أبي نواس والبحتري ، فكلاهما وصف وصور بحافز الدهشة فأوجز وأبدع ووحد ، وكلاهما صور ووصف بعامل الكسب فجاءت الصورة ملصقة أو مركبة لا موحدة متنامية ، وأقل مرتبة في التأثير من صور الدهشة والفطرة ذات الوحدة .

وإذا اعتاد نقادنا أن ينظروا إلى وصف الفنون في الشعر في باب الوصف فإنني سوف أنظر إليه في باب تراسل الحواس وتراسل الموضوعات في إطار الدراسة المقارنة .

وأنا على يقين أن المنهجيات الجديدة تؤدي غالبا إلى معارف جديدة ، قد يكون سياق الوصف وإطاره ناجعا في التعامل مع وصف الطبيعة الحية . أما وصف تراسل الفنون المصنوعة ، سواء أكانت موقعة ، أو مرسومة أو منحوته أو منقوشة فلا بد لنا من أن ننظر إليها من خلال منهجية تقارنية جديدة .

إن مصطلح تراسل الفنون يستدعي إلى الأذهان تراسل الحواس عند الرمزيين.

وفي الورقة التي بين أيدينا سوف نسلط الضوء على التراسل لا كما اصطلح عليه المذهب الرمزي ، بل على فعاليات التحول للعمل الفني الواحد من فن إلى فن من خلال المخيلة والحواس

للأعمال الإبداعية المختلفة ، فما كان مرئيا في الرسم والنحت والعمارة والنقش يصبح منطوقا موقعا في الشعر فتحل حاسة السمع محل حاسة العين .

التراسل : الشعر والرسم والنقش

يقول بعض نقاد الفن إن لكل حاسة فنا يتميز بها وتتميز به . فالموسيقى فن السمع ، والرسم فن العين . والعطور أو العطارة فن الشم . والأنبذة ـ كما الأطعمة ـ فن الذوق . ويدخل اللمس في فنون منها فن الغزل وفن الخزف لأنه يحتاج تشكيله إلى استخدام اللمس ، كما يدخل في النحت لاسيما إذا كان تكوينا من الطين . والرقص هو فن الجسد كفن التمثيل الإيمائي . ويتضافر في بعض الفنون أكثر من حاسة ، أو جملة من الحواس ، كالشعر الذي يتضافر فيه أكثر الحواس لتعبيره بالصورة المسموعة المرئية المشمومة المحسوسة المذوقة الملموسة عن التجربة الإنسانية . كما تجتمع في المسرح جملة من الفنون أيضا ففيه الرسم والنحت والشعر والرقص وقد قيل : إن المسرح أبو الفنون .

فالتراسل بين الحواس ينجم من واقع وحدة النفس الإنسانية ووحدة حواسها . الأمر الذي انتبه إليه المذهب الرمزي وعول عليه في تحديد خلفيته الفلسفية الجمالية لاسيما عند بودلير ومالارمية وبول فاليري .

كما ينجم التراسل بين الفنون والفنون ، وبين الفنون والمعارف من واقع وحدة المعرفة الإنسانية . وعلى حين أن تراسل الحواس يعبر عن ذاته من خلال الشعر وبعض الفنون الأخرى ، فإن تراسل المعارف والفنون يجري من خلال قنوات تفاعل الفكر والذوق جدليا .

فالتعبير عن المسموع بالمرئي والمشموم بالمحسوس وهكذا هي سمة المذهب الرمزي الأبرز . وتداخل الرقص والشعر ، الموسيقى والمسرح ، الفن والفقه .. الخ ، أو ما عبرنا عنه بتراسل المعارف يجري على مستويات متنوعة في أغلب التقاليد الأدبية والثقافية (٢) .

إن تفاعل الفنون وتداخلها كالشعر والموسيقى ، والشعر والرسم والشعر والنقش ، والشعر والعمارة ، ظاهرة إنسانية عالمية لم يخل منها شعرنا العربي قديمه وحديثه .

إن وصف البركة ووصف قصور المتوكل عند البحتري يزودنا بشواهد غنية عن تداخل ما تصنعه اليد الحاذقة والخيال المحلق من معمار في القصيدة الشعرية ، وإذا اعتاد نقدنا ودارسو الأدب عندنا أن يتناولوا هذا الموضوع في باب الوصف من الأغراض الشعرية ، إلا أن دراسته من

خلال المنهج المقارن وكشف النقاب فيه عن تداخل الحواس وتداخل المعارف مما يغني دراساتنا النقدية الحديثة.

كيف تصير اللوحة قصيدة والقصيدة لوحة ؟ كيف تتحول الرائعة الأدبية إلى رائعة موسيقية (كسمفونية شهر زاد لرومسكي كورساكوف ، وأوبرا برومثيوس لبيتهوفن)

إبداعات كهذه شائعة في الآداب الأوروبية ، لكنها قليلة عندنا إن لم نقل نادرة . (٣)

كيف يصير النقش صورة شعرية أو قصيدة . كيف يصير البديع في الشعر نقشا ووشما وكيف يصير النقش والوشم بديعا . زاوية خفية تعلن عن تداخل الحواس كما تعلن عن تداخل المعارف والفنون.

وعلى ذلك فقس الرسم ، النحت ، المعمار الآثار ، وإننا لواجدون مادة وفيرة لمثل هذه الدراسة في الشعر ، في شعر الأطلال ورثاء المدن وشعر البديع وقصائد بعينها في شعر أبي نواس والبحتري والبارودي وشوقي وحافظ ومطران وشفيق معلوف وناجي وعمر أبي ريشة ونذير العظمة في قصائد القاويات .

معارفنا وفنوننا هي الواجهات التي تتوهج من خلالها النفس الإنسانية كما تتوهج من خلال الحواس .

ومصطلح التراسل بين الحواس الذي طبقه الرمزيون في أشعارهم ، هو نفسه ينطبق على تراسل الفنون والمعارف ولكن على مستوى آخر والمنهج المقارن يحتفي بهذا التراسل ، وإلقاء الضوء عليه لا سيما في المدرسة الأمريكية ومنهجها الذي طبقناه في «إشكالية الصورة بين الفقه والفن» وأبرزنا نموذجا واضحا لفعالية التراسل بين ميدانين متباعدين ، هما الفقه والفن.

وما نعرفه من البديع في شعرنا العربي القديم ليس محصورا في الشعر ، بل إن العين المتمعنة لتجده في ألوان أخرى من التعبير الفني في النقش وحفر الخشب والموسيقى والطراز وأكاد أقول العطور والطعام .

ولكن الدراسات التي التفتت إلى هذا الجانب نادرة إن لم نقل معدومة . كما أن ربط فن البديع كظاهرة فنية بخلفياتها الفكرية والفلسفية أكثر ندرة .

إن مصطلح العروض العربي لا سيما أسماء الأوزان والبحور لم تكن وقفا على العروض بل كانت مصطلحات هذا العلم مشتركة بين الموسيقى والشعر وبعضها أو أكثرها يدخل في الغناء

والرقص . كما تدخل المذاهب الفنية عند الأوروبيين في شتى الفنون .

كما أن صور الكتابة والنقش والوشم والطلل كثيرا ما أوحت في شعرنا القديم بصور شعرية كما في مطلع معلقة طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد (٤)

وقد لاحظ بعض الدارسين أن بعض المصطلح الذي ابتكره الخليل بن أحمد الفراهيدي للعروض مواز لمصطلح بيت الشعر مسكن البدوي . كما أن مصطلح البيت والمصراع والترصيع والتدبيج مشترك بين الشعر والعمارة والبلاغة وفنون أخرى .

وشاعرنا القديم يبدو أكثر تميزا وفطرة وأكثر جرأة على استلهام عملية التراسل بين الشعر والنقش والرسم والفنون الأخرى من شاعرنا الحديث .

أبو نواس ونشوة التراسل

إن أبيات أبي نواس التي حولت لوحة نقشت على كأس من كؤوس الشرب مشهورة ، والصورة الشعرية التي استخرجها أبو نواس من النقش أو الرسم على البلور تكاد تضارع الأصل في بروزها ودقتها حين يقول:

تدار علينا الراح في عسجدية

حبتها بأنواع التصاوير فارس

قرارتها كسرى وفي جنباتها

مها تدريها بالقسي الفوارس (٥)

فللخمر مازرت عليه جيوبها

وللماء ما دارت عليه القلانس

الإبداع نشوة تفتح المغلق من خيال الشاعر والفنان . هل يعقل أن يأتينا أبونواس بالوصف الرائع للعسجدية التي يعين فيها أول ما يعين المادة التي صنعت منها الكأس ، ثم يعين هوية الفنان ، ثم يبدأ من قعرالكأس (قرارتها كسرى) متدرجا إلى الصور التي تليها .. " في جنباتها مها تدربها بالقسي الفوارس " ومن ثم تواجد الماء والخمر في الكأس الواحدة بمستويات مختلفة . وما أظن أن أبانواس يشف هذه الشفافية فيحيل الرسم إلى شعر ، والشعر إلى رسم

بدون نشوة .

كان لأبي نواس عين تختلبها الرسوم والصور ساخرا هاجيا فما بالك به إذا كان أخضر منتشيا ؟! يقول هاجيا:

وما خبزه إلا كعنقاء مغرب

تصور في بسط الملوك وفي المثل (٦)

كانت صور الصناعات الفنية الدقيقة تؤثر أيما تأثير في حسه المرهف فيعطينا بالشعر ما صوره المبدع ، أو الصانع في الكأس وغير الكأس .

وعلى نسقه يقول الصاحب بن عباد:

رق الزجاج وراقت الخمر

فتشابها وتشاكل الأمر

فكأنما خمر ولا قدح

وكأنما قدح ولا خمر (٧)

أصبح الكأس كما يرى القارئ وكأنه مسألة فقهية . كما هو لوحة يتداخل فيها المنظور والمشموم والمحسوس وتتداخل فيها العناصر.

مما يجدر ذكره في هذا المجال ما يخبرنا الطبري في " تاريخ الرسل والملوك " ج ٢ ليدن ١٩٥٣ أن الأمين أمر بعمل خمس حراقات (سفنا) في دجلة على خلقة الأسد والفيل والعقاب والحية والفرس وأنفق في عملها مالا عظيما.

إن الفنانين الذين قاموا بصنع هذه السفن للأمين استلهموا أشكال الحيوان وخلقوا منها لوحات فنية على شكل سفن . وكما خلبت عين أبي نواس نقوش الكأس العسجدية فحولها إلى لوحة شعرية ـ كذلك يحول لوحات هذه السفن إلى قصائد شعرية تتراسل فيها فعالية الفن وفعالية القول ، يقول أبو نواس:

سخر الله للأمين مطايا ... لم تسخر لصاحب المحراب

فإذا ما ركابه سرن برا ... سار في الماء راكبا ليث غاب

أسدا باسطا ذراعيه يهوى ... أهرت الشدق كالح الأنياب

لايعانيه باللجام ولا السوط ... ولا غمز رجله في الركاب

عجب الناس إذ رأوك على صو ... رة ليث تمر مر السحاب

سبـحوا إذ رأوك سرت علـيـه كيف لـو أبصروك فوق العقاب
ذات زور ومنسـر وجنـاحـيـ ـن تشق ، العبـاب بعد العبـاب
تسبق الطير في السماء إذا مـا استعجلوهـا بجيئـة وذهـاب
بـارك الله للأمـير وأبقـا ه وأبقـى لـه رداء الشـبـاب
ملك تقصـر المدائـح عنـه هـاشمـي مـوفق للصواب (٨)

وذكر عن الحسين بن الضحاك أنه قال ابتنى الأمير سفينة عظيمة أنفق عليها ثلاثة آلاف ألف درهم واتخذ أخرى على خلقة شيء يكون في البحر يقال له الدلفين فقال في ذلك أبو نواس الحسن بن هانئ:

قد ركب الدلفين بدر الدجى مقتحما في المـاء قد لجـجا
فـأشرقت دجلة فـي حسنـه وأشرق السكـان واستبهجا
لم تر عينـي مثله مركبـا أحسن إن سـار وإن أحنجا
إذا استـحـثـتـه مجاديفـه أعنق فوق الماء أو هملجا
خص بـه الله الأمين الذي أضحى بتِاج الملك قد توجا (٩)

وأبو نواس حين يبدع معبرا عن نشوة كما في العسجدية غير أبي نواس الذي يمدح من أجل التكسب . هناك يعبر عن الفن بروح الجمال وهنا يعبر عن الفن في صنع السـفن مستغلا إياه فـي سبيل الكسب . ومع أنه يحول الصورة المصنوعة في الحالتين إلى صورة شعرية ، إلا أن الصورة المبرأة من الكسب أكثر توهجا وجمالا من الصورة التي استغلت من أجل المدح .

إن الانفتـاح بيـن الحـواس وتـراسلـهـا أو تـداخلـهـا بيـن الفنـون والفنـون ، وبينهـا وبيـن المعارف حين ينجم عن فطرة ونشوة يبرز علامة على الحيويةّ ومعبرا عن شغف ونشوة بالجمال وأشكاله وتحوله من حاسة إلى حاسة من إيقاع العين إلى إيقاع الشعر وبالعكس .

البحـتـري وتـراسـل المخيلـة والعين

وقد صـور لنـا البحتـري البركـة لا كمـا هـي فـي الـواقع ، بل كما انطبعـت هـذه الصورة فـي خياله الذي ركب في صورة واحدة عنصرين اثنين:

١ـ خصائص وسمات هذه البركة الواقعية والمحسوسة كما تراها العين.

٢ـ التداعيات التي خلقتها في نفسه هذه البركة من خلال الخيال .

ورغم تألق هذه الصورة وشدة انطباعها في نفوسنا ، إلا أن المقدمة الغزلية والخاتمة المدحية زحمتها وأضعفتها رغم ما تمتع به الشاعر من قدرة على التوطئة وحسن التخلص.

يقف البحتري في حضرة البركة مدهوشا لكنه في النتيجة يخرج من عالم الدهشة الحسية الممتعة إلى عالم المتعة يقول:

كأن جن سليمان الذين ولوا إبداعها ، فأدقوا في معانيها
فلو تمر بها بلقيس عن عرض قالت هي الصرح تمثيلا وتشبيها
تنصب فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها
كأنما الفضة البيضاء سائلة من السبائك تجري في مجاريها
فحاجب الشمس أحيانا يضاحكها وريق الغيث أحيانا يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلا حسبت سماء ركبت فيها
لا يبلغ السمك المحصور غايتها لبعد ما بين قاصيها ودانيها
يعمن فيها بأوساط مجنحة كالطير تنقض في جو خوافيها
لهن صحن رحيب في أسافلها إذا انحططن ، وبهو في أعاليها
صور إلى صورة الدلفين يؤنسها منه انزواء بعينيه يوازيها
تغنى بساتينها القصوى برؤيتها عن السحائب منحلا عزاليها
كأنها حين لجت في تدفقها يد الخليفة لما سال واديها (١٠)

يبقى البحتري في قصيدة البركة موزعا بين أن يرضي المتوكل ويمدحه وبين دهشة الحواس لفطرة بدوية في حضرة المبتدع من مآتي الهندسة المعمارية والحضارة.

فهو يدهشنا بتداعياته وأخيلته لاسيما بالصور التي لها علاقة بالماء التي توقظ في نفسه الراعي القديم . لكنه في النهاية يوظف دهشته الحسية وفنه في خدمة المدح فيفسد وحدة الرؤية ووحدة الصورة ووحدة القصيدة فيما حافظ عليها في قصيدة الإيوان الذي تقمصه ، فالشاعر هو الإيوان في القصيدة والإيوان هو الشاعر .

بينما في قصيدة البركة ظل مخطوفا بالصور والتداعيات . وظل في عالم الحواس دون أن ينتقل بنا من خلال الشيء المصور إلى عالم الذات ، من المقيد إلى المطلق . فجاءت قصيدة الإيوان أكثر تماسكا ووحدة سيما أنها تبرأت من قصدية الكسب .

كذلك أبو نواس في االعسجدية وصف الشيء لذاته من خلال دهشة الحواس . فنقلنا

الشاعر برؤياه من المقيد إلى المطلق ، من المحدود إلى المشع ، من الصورة إلى المخيلة ، فشاركناه بالرؤيا والدهشة والحركة . بينما في قصائده التي على خلقة الحيوان والتي وجهها إلى الأمين ، اتخذ الصورة مطية للمدح فأفسدها ، أو قل أفسد تناميها الفني والعضوي في القصيدة . ولصق معها صورا خارجية . فنحن إذن عند كل من البحتري وأبي نواس أمام وضعين متفاوتين للشاعر نفسه .

مرة يصف الشاعر ويصور الشيء لذاته فيبدع ويؤثر ، ومرة يصف أو يصور الشيء مطية لمقاصد إضافيه فيفسد التنامي العضوي للصورة ويفسد وحدتها وما يتولد عن ذلك من دهشة ومتعة .

كذلك يبدع البحتري كإبداع أبي نواس في تحويل اللوحة إلى صورة ، وهو في حالة النشوة حين يسقيه صاحبه في " إيوان كسرى " فيخرج بقصيدة فذة في تاريخ الشعر ، من حيث تداخل الرسم في الشعر ، والشعر في الرسم ، في إطار العمارة والنحت ، ويتخذ الشاعر ذلك كله وسيلة للتعبير عن الإنسان ومعاناته وغربته ، كالديوان المنفرد فريسة للعناصر في طريق البادية من الشام إلى العراق . يقول :

قد سقاني ولم يصرد أبو الغو ث على العسكرين شربة خلس
من مدام تقولها هي نجم أضوأ الليل أو مجاجة شمس

يصف لنا البحتري الإيوان كعلامة للمدن الدارسة وعلامة للإنسان الذي ما بين الولادة والموت يتقلب في رحلة النفي ، ثم يصف لنا عراك الجيشين الفرس والروم على حائط الإيوان رسما نافرا بالكلمة يصح فيه قوله:

تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

ووصفه للقصر وكآبته لا يقل روعة عن وصفه لمشاهد المعركة على الجدران وقصيدة البحتري تقف شاهدا فريدا في تاريخ الشعر لا العربي فحسب بل الإنساني على تداخل الرسم النحت والمعمار والشعر في عمل فني رائع يصور رحلة الإنسان ونفيه من خلال هذه الفنون مجتمعة :

فإذا ما رأيت صورة أنطـ اكيةارتعت بين روم وفرس

والمنـايا مواثل وأنـوشـر وان يزجي الصفوف تحت الدرفـس
في اخضرار من اللباس على أصـ فـر يختال فـي صبيغـة ورس
وعراك الرجـال بين يديـه في خفوت منه وإغمـاص جرس
من مشيح يهـوى بعـامـل رمح ومليح من السنـان بترس (١٢)

نتيجة

أرأيت كيف تتحول اللوحة المرسومة على حائط إلى قصيدة شعرية منطوقة كما في قصيدة الإيوان ! ثم أرأيت كيف تتحول السفينة المنحوتة على خلقة الحيوان إلى قصيدة موقعة . وكيف يتحول النقش الصورة على الكأس العسجدية إلى صورة مماثلة شعرية ؟

وكيف يصير المرئي في الكأس البلورية منطوقا مرئيا في القصيدة الشعرية في شعر الصاحب . وكيف تكون الصورة مرئية بالرسم والنحت والنقش وتتحول إلى منطوقة في الشعر أليس ذلك كله مثلا واضحا على تراسل الحواس وتداخل المعارف والفنون ، فالنفس الإنسانية الواحدة تلتئم المعرفة الواحدة وإن تعددت الحواس وتنوعت الفنون والمعارف وتباعدت الصناعات .

إن النفس الإنسانية في معاناتها حيال الحياة والموت حيال الوجود والمصير الإنساني ، هي مصدر الفنون التي ابتكرها الإنسان إن هي إلا من إبداع هذه الحواس الدالة على النفس .

فالسمع والعين والذوق واللمس والشم تتوازن عند الكلاسيكيين ، وتمتزج وتتراسل عند الرمزيين ، وتتشوش عند السرياليين ، كخلفيات فلسفية للرؤية الجمالية لكل مذهب من هذه المذاهب .

ثم أرأيت كيف يعكر تراسل الحواس وتراسل الموضوعات في قصائد السفن لأبي نواس وقصيدة البركة للبحتري قصدية التكسب وغاية النفع عند الشاعرين فتمتزج الصورة بعناصر غريبة عنها وترتبط فنيا بممهدات ونتائج لا تتصل بالصورة اتصالا عضويا وحيويا ، مما أفسد وحدة الصورة وخلخل وحدة تأثيرها . مما جعلها أدنى قيمة فنية من القصائد التي تصف الشيء لذاته أو لحافز من معاناة نفسية تكفل للعمل الفني سيادته ووحدته واستقلاله كقصائد الكأس

العسجدية وقصيدة الإيوان فأثر ذلك كله على وحدة الصورة أو تفككها وبقائها في نسق عضوي حيوي أو تلفيق الصلة الفنية التي تدخلها في أنساق أخرى .

مهما يكن ، يتبين لنا من هذه الشواهد الشعرية التي ألقينا عليها الضوء كيف يتحول النقش إلى شعر . وكيف يتحول الرسم على الجدار إلى شعر ، وكيف تتحول صناعة الزجاج والخشب في أشكالها الفنية إلى شعر ، فتتداخل الحواس وتتراسل المعارف والفنون تراسلا مبدعا شفافا يغني رؤيتنا ويسهم في صقل ذائقتنا وإثراء معيننا الحضاري رغم ما لاحظناه على وحدة الصورة من خلل فني في بعض النماذج التي أدخلت في اعتبارها قصديات أخرى خارجة عنها .

إشارات

(١) ـ ناصر الدين الأسد : *مصادر الشعر الجاهلي* ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٦ ، ١٩٨٢ ، ص ٧٧ ـ ٨٥

(٢) ـ رينيه وليك: *نظرية الأدب* ، ترجمة محي الدين صبحي ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٣١ ـ ١٤٢.

(٣) ـ بول شاوول : *علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية* ، القاهرة ، دار الأوبرا ١٩٩٢ ، ص ١ ـ ٦٩ . شكرا للدكتور عبدالله الغذامي للفت انتباهي لهذا المرجع .

(٤)-*المعلقات*، للزوزني ، دار الجيل بيروت ، (دون تاريخ) ، ص - ٦١.

(٥)-أبو نواس ، الحسن بن هانئ : *ديوان* ، دار صادر ودار بيروت ،١٩٦٢ ، ص ٣٦١

(٦) - الجاحظ : *الحيوان* ، جـ ٣ ص ١٢٩.

(٧) ـ ابن خلكان : *وفيات الأعيان* ، جـ ١ ص ٢٣٠ . انظر أيضا *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر* ، أبومنصور عبدالله بن محمد بن إسماعيل ، تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ، ١٩٤٧ م / ١٣٦٦ هـ تصدير دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٣ م / ١٣٩٣ هـ ، ج٣ ، ص ٢٥٩ وانظر أيضا : *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* : ابن خلكان أحمد بن محمد ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٨ م / ١٣٨٨ هـ ج١ ، ص ٢٣٥ . الثعالبي *يتيمة الدهر* جـ٣ ـ ص ٢٥٩ المشهور أن هذين البيتين من شواهد البلاغة لأبي نواس ولكنهما للصاحب بن عباد ، شكرا للدكتور عبدالعزيز المانع الذي نورنا في ذلك ...

(٨) ـ الطبري : *تاريخ الرسل والملوك* ، جـ٢ LEIDEN E. BRILL / 1953م / ص ٩٥١ - ٩٥٣

(٩) ـ المصدر نفسه .

(١٠) ـ البحتري : *ديوان* ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ،١٩٨٠ ـ ص ١٩٠ ـ ١٩٤ .

(١١) ـ المصدر نفسه ص ١٩٢ - ١٩٣ .

(١٢) ـ المصدر نفسه ص ١٩٢ .

بين الغرائبي والشعبي : نماذج من القصة السعودية

سعد البازعي

تتأسس الملاحظات التالية على مداخلة أعدت لملتقى القصة القصيرة الذي دعا إليه نادي " أبها " الأدبي قبل عامين تقريباً (جمادى الأولى ١٤١٥) وضم عدداً من كتاب القصة والمهتمين بها ، وكان لي شرف الإسهام بتلك المداخلة بعد قراءة عدد من النصوص التي وجد بعضها طريقه للنشر منذ ذلك الملتقى ، بينما كان بعضها الآخر منشوراً قبله ، في حين نشرت مداخلتي في الملحق الثقافي لجريدة اليوم آنذاك .

وإنني إذ أعود إلى تلك المداخلة فإنني أرى من الضروري إدخال بعض المعالجة المنهجية بزيادة بعض التفاصيل وحذف بعض التفاصيل الأخرى مما قد يساعد على الانتقال بها من طور المداخلة السريعة المختصرة إلى طور القراءة الأكثر تأنياً وتوسعاً ، وسأبدأ بالإشارة إلى النصوص التي تتناولها القراءة التي أعدت للملتقى ، ثم أدلف منها إلى محور التناول كما حاولت اختصاره في العنوان .

النصوص القصصية المشار إليها هي : " الوانيت " لعبدالعزيز مشري ، و" دامسة " و" الحكاية تبدأ هكذا " لمحمد علوان ، و" ينادونكم للمرة الألف " لعبدالله باخشوين و " الضحك " و " الجدار " لعبده خال .

وواضح من عنوان القراءة أنني قد تبينت قواسم مشتركة بين هذه القصص التي تعكس توجهات كتابها ، ولأن أولئك الكتاب من أبرز كتاب القصة في بلادنا فإن من شأن الملاحظات حول أعمالهم أن تكتسب أهمية خاصة من حيث يمكنها أن تعين على تبين بعض مسارات القصة السعودية في المرحلة الحاضرة ، لا أقول هذا أعتقاداً مني بأن ماتوصلت إليه يحقق ذلك الهدف ، ولكن لأضع ورقتي في سياق التحدي الذي قبلت به حين شاركت في الملتقى المشار إليه أعلاه ، فإن قصرت الورقة عن بلوغ الهدف فلعل لها مزية الاقتراب منه أو الطموح على الأقل .

(١)

الغرائبي والشعبي نمطان من القص مختلفان سواء في أساليب السرد أو في الدلالات التي يسير القص باتجاهها ، ومع أن بينهما الكثير من الجسور ، فإن الاختلاف بينهما يظل أكثر بروزاً ، أو على الأقل هذا ماتضح لي من قراءة النمطين في نماذجهما المتعينة هنا ، ولعل

أبرز الجسور التي أشير إليها أن كلا النمطين المشار إليهما يندرجان تحت مسمى الواقعية : الشعبي واضح الانتماء إلى أرضية المألوف والمتوقع حدوثه في عالم الحياة الشعبية اليومية وواقعيته لا تحتاج إلى تبيين ، والغرائبي ، كما أشير إليه في هذه الورقة ، قريب مما يعرف بالفانتازية أو الواقعية السحرية ، وهذه مصطلحات أستخدمها بغير قليل من الحذر ، لأنني لا أجزم بانطباقها تمام الانطباق على بعض النصوص التي أريد منها وصفها . وبما أن ثمة تداخلاً بين هذه المصطلحات كما وردت في سياقاتها الغربية فسأكتفي هنا بإضاءة المقصود بالواقعية السحرية ، فقد أستخدم هذا المصطلح للدلالة على نمط من القص شاع في السنوات الأخيرة ، في أمريكا اللاتينية بوجه خاص ، يبرز فيه المألوف ممزوجاً بالغريب على نحو يختلف عما نجد في بعض القص الشعبي كـ ألف ليلة وليلة وغيرها ، حيث إن الامتزاج هنا يحدث بين ماهو واقعي شديد الواقعية وماهو خارج عن الواقع كل الخروج .

في مقابل هذا يسعى القص الشعبي إلى نوع من الواقعية أو تصوير الأشياء كما يمكن أن تقع في الحياة اليومية ، كما نجد تمثلا لأنماط السرد الشفوي واللغة العامية في إطار من الحياة القروية أو الشعبية البسيطة ، غير أن القصص تظل على تفاوتها بعيدة عن التماهي في الحكاية الشعبية ، وذلك لفصاحتها الظاهرة والإسقاط الواضح من قبل كاتبها أو تبنيه الواعي لأساليب أو لغة بعيدة عن لغته وأساليبه التي يتبناها هو أو قراؤه ، فالعبارة العامية مثلا تحضر لتذكرنا بالأجواء العامية ، ولكنها في الوقت نفسه تذكرنا بغياب تلك الأجواء ، لأنها عبارة تتجاور مع حشد من العبارات والألفاظ المثقفة الواعية .

هذان اللونان من القص يهيمنان في تقديري على النصوص موضوع هذه القراءة . قصتا " الوانيت " للمشري و " دامسة " لعلوان تندرجان تحت مسمى الواقعية المستمدة من الموروث الشعبي ، بينما يمكن إدراج قصتي عبده خال " الضحك " و " الجدار " وكذلك قصة باخشوين " ينادونكم للمرة الألف " تحت النوع الثاني : الغرائبي أو الفانتازي الذي أشرت إليه أيضا بالواقعية السحرية ، وذلك بنسب متفاوتة طبعا ، بمعنى أن القصص ليست متساوية في قربها وبعدها عن مدلولات المصطلح ، وإذا كان تبني كاتب عربي لنمط معين من القص الشعبي أو استثارته لأجواء قروية عربية مألوفة ضمن سردية شفوية ليس مما يستغرب ، فإن السؤال سيثار تلقائياً ، أو ينبغي أن يثار ، حول توظيف كاتب من تلك البيئة نفسها ، أسلوباً قصصياً مغايراً لموروث البيئة ، من هنا بدا من الضروري استثارة الإشكالية المعرفية الكامنة في المثاقفة عموماً ، والتي لن أستطيع هنا أن أتجاوز عمومياتها ،

مكتفياً بطرح السؤال أو الأسئلة التالية : إلى أي حد يمكن لكاتب ينتمي لنسق ثقافي معين أن يعيد توظيف تكنيك مستمد من نسق ثقافي أخر دون أن يحدث في توظيفه تغييراً أو خللا في التفاعل مع النسق الذي ينطلق منه أو الأداة التي تبناها من النسق الآخر ؟ وإلى أي حد يمكن إحداث التغيير مع الإبقاء على المصطلح نفسه دون تغيير ؟ هذه أسئلة كبيرة وليس هذا مجال الدخول في تضاعيفها الكثيرة والمعقدة ، لكنها متصلة بموضوعنا ، وسأقاربها من المدخل الذي رسمه الناقد المغربي المعروف محمد برادة في تعليق على القصص المقدمة إلى أحد ملتقيات القصة القصيرة .

يقول برادة : " إن عنصر الغرائبية الشائع في كثير من القصص التي قدمت للملتقى الذي تحدث فيه يحضر إلى تلك القصص على نحو مغاير للكيفية التي يحضر بها إلى القصص الغربية التي نشأ بينها ، فالغرائبية عند كافكا وموبسان وإدغار ألن بو مرتبطة " برؤية لاعقلانية "إلى العالم قوامها الحدس واستنطاق اللاوعي للاقتراب من ذلك " الغريب المقلق " بتعبير فرويد ، الذي يسكن أعماقنا ويمتلك منطقا مغايرا للمنطق الظاهر . لأجل ذلك أميل إلى اعتبار علاقة القصة العربية بـ " الفانتاستيك " علاقة إستعارة لمكونات فنية ، لا علاقة إبداع لجنس متماسك شكلا ورؤية ".

إلى أي حد ياترى تصدق هذه الخلاصة على قصص خال أو باخشوين أو علوان أو غيرهم ؟ الإجابة إن كانت هناك إجابة سنجدها في ثنايا النصوص بوصفها محكا لمصداقية تلك الخلاصة ، وسنلاحظ في هذا السياق أن مايشير إليه برادة بالغرائبية ، والذي تنطبق عليه سمات الواقعية السحرية ، يوجد كما أشرت آنفا بنسب متفاوتة ولأسباب متفاوتة أيضا ، وسنلاحظ ثانيا أن العنصر الغرائبي ، بأي اسم سميناه ، واحد من تقنيات عديدة يجربها كتاب القصة ، ولا أعرف كاتبا من كتابنا المعروفين ثبت على تقنية واحدة رغم العمر الزمني القصير لفن القصة لدينا . السؤال هو : هل هذا التنقل دلالة على عدم وجود رؤية معرفية تتأسس عليها تقنية محددة ؟ أم أن هذا التنقل مؤشر على البحث عن تلك الرؤية ؟ أم أن التنقل فني عابر ، كما يقول برادة ، ولاعلاقة له برؤية محددة أو بناء فني متماسك ؟

من الصعب أن نعمم هنا ، لأن الكتاب يتفاوتون كما ذكرت . ولذا فالأنسب أن نستقرئ النصوص منفردة أولا ثم نصلها بغيرها فيما بعد ، ولنأخذ بعض الأمثلة مبتدئين بعبده خال .

(٢)

ليس لدي شك في أن الضحك في قصة عبده خال التي تحمل هذا العنوان جزء من واقعية سحرية بالمدلول المألوف لهذا المصطلح ، فنحن هنا أمام موظف بسيط يفاجأ ذات يوم

أن كل الناس حوله من أقارب وزملاء وأفراد مجتمع أخرين تنتابهم نوبة من الضحك كلما شاهدوه دونما سبب واضح ، ثم يتضخم الأمر ويتجاوز الواقعي متحولا إلى كابوس على طريقة الكوميديا السوداء أو الكاريكاتير الكافكاوي المرعب ، فهاهو الموظف يذهب لزيارة أخته :

" وما إن فتحت الباب حتى استلقت ضاحكة وهي تمد يدها صوب وجهي ، وأمام هذا التصرف المفاجئ اعتراني الارتباك وأخذت أتطلع حولي واتحسس وجهي براحة يدي علني أتعرف على مايضحكها ولكن عبثا ذهبت كل محاولاتي ، وعندما عجزت عن معرفة سبب ضحكها المفرط حاولت أن أعرف منها السبب وراء ضحكها ، لكنها لم تتوقف بل سالت دموعها وكلما حاولت ابتلاع شهقاتها المرتفعة ومسح دموعها السائلة على خدها الناعم غلبتها كركرتها فتعاود الضحك المرتفع وإمساك بطنها الذي انتفخ من قهقهاتها " .

لقد أحسن القاص حين اختار الخصلة الإنسانية التي ترمز للبهجة لتكون مصدراً للقلق الوجودي والمعاناة المؤدية إلى اغتراب المتحدث عن عالمه الذي يعيش فيه ، فحين يصير الضحك مصدراً للكآبة يتضح أنه بالفعل " ليس هناك مايبهج " كما تقول مجموعة الكاتب الأخيرة .

وما يقال عن الضحك يمكن أن يقال عن الأنين في قصة خال الأخرى " الجدار " فالأنين ليس سوى الوجه الآخر للضحك ، كلاهما مصدر لرعب غامض ينبعث من أجواء مألوفة وواقعية جدا ، فالراوي ، وهو الشخصية الرئيسة في القصة ، يسكن وحده في ظروف يعرفها العزاب الفوضويون ، حينما يسمع أنينا يزعجه ثم يتحول إلى مصدر للخوف حين لا يجد مصدره ، وذلك إلى أن تأتي النهاية : " اليوم كان الأنين صاخبا أكثر مما مضى ، ولأول مرة أتنبه بأن الصوت قادم من خلال الجدار الذي يجاور مرقدي . أنصت مليا ، كان أنينا متهاويا يمتد ويتراخى ويهوي بأسى قائلاً :

- أخرجني .

فزاد يقيني بأن صاحب الأنين قريب جدا ، وبدون تفكير حملت معولا وهويت به على الجدار" .

في قصة " الضحك " يضحك الناس حين يرون وجه الراوي ، أما في " الجدار " فيصدر الأنين عن الجدار ، ولكن هذا ليس اختلافا كما قد يبدو لأول وهلة ، فالمقارنة بين القصتين تقرب بين المصدرين وتساعدنا على قراءتهما ، فإذا كانت دلالة الوجه مرتبطة بذات المتحدث ، كما هو واضح فإن الجدار ليس بعيدا عن هذه الدلالة رغم عدم مطابقته لها ،

فالجدار مثل صاحب الأنين " قريب جدا " ، وهذا التأكيد على القرب يوحي بنوع من التماهي بين صاحب الأنين والجدار من ناحية والمتحدث من ناحية أخرى ، بمعنى أن الأنين يصدر – رمزيا – عن ذات المتحدث ، إنها معاناته هو ، وحدته ، ألمه اللاوعي وليس ألم غيره ، ولكننا لانرى المتحدثين وهما الشخصان الرئيسان في القصة وقد أدركا حقيقة مايجري ، بل إن الواضح هو سعي الكاتب لإبقاء بعض المسافة بين وعي هاتين الشخصيتين ومايجري بجعل الشخصية الرئيسة في " الضحك " ينظر في المرآة ولايرى في وجهه مبرراً لما يضحك الناس منه ، وبجعل الشخصية في القصة الثانية سعيدا في وحدته مستمتعا بدفء الشتاء بين الشاي والقراءة ، ومن شأن هذه المسافة أن تزيد من غرابة مايجري ، إذ أنها توحي بنوع من الفصام في الشخصيتين ، وأهم من ذلك بنوع من الفصام بين الشخصيتين ومحيطهما الاجتماعي .

لكن الواضح أنه لايوجد فصام بين غرائبية الأجواء في القصتين من حيث هي تكنيك قصصي وماتسعى القصتان إلى قوله ، فغرائبية التكنيك نابعة من غرائبية العالم بالنسبة للذات ، أي اغترابها عما يحيط بها ، تماما كما يحدث في قصة لامعقولة كقصة " الخراتيت " ليوجين يونسكو – على مايميز قصة يونسكو من تعقيد وعمق – حيث ينقلب الناس إلى خراتيت بشكل غامض من شأنه إثارة إحدى المسائل الفلسفية الشائكة وهي نسبية المعرفة والقيم ، وفي هذا التلاؤم بين التكنيك والموضوع مايخالف استنتاج برادة حول المسافة بين التقنية والرؤية الفلسفية في القصة العربية ، فليس ثمة مسافة تذكر هنا ، وإذا تذكرنا أن شخصيتي الراويين لدى خال شخصيتان مثقفتان أو متعلمتان تعليما جيدا على الأقل ، خاصة شخصية قصة " الجدار " وجدنا مبررا يساعد على تفسير ذلك التقارب بين التكنيك والرؤية ، فالرواي في " الضحك " موظف متعلم ، وفي " الجدار " مثقف يقرأ الروايات الفرنسية المترجمة ويتأثر بها ، ومن الواضح أن الكاتب يتوقع قراء يشاركونه هذا المستوى من التعليم والاهتمامات الثقافية التي تصله بالأدب الحديث ومايزخر به من غرائبية ، كما في أعمال يونسكو وبورخيس أو غيرهما ، سواء كان مصدرها السوريالية أو الواقعية السحرية أو اللامعقول أو غيرها .

(٣)

بيد أن التلاحم بين التقنية والرؤية في قصتي عبده خال لا يتكرر في قصة محمد علوان " الحكاية تبدأ هكذا " ، أو في قصة باخشوين " ينادونكم للمرة الألف " . في هاتين القصتين يوظف التكنيك الغرائبي توظيفاً محدود الحجم وموجها للنقد الساخر من أوضاع معينة ،

اجتماعية وغيرها ، مما يراه الكاتب ، ففي قصة " الحكاية تبدأ هكذا " تطالعنا مفارقة بين عالم العطش والموت في الصحراء كما يصوره التلفاز ، وعالم الزوجين المتخمين بالترف والشهوة وهما يشاهدان ذلك العالم ، وتكنيك الكاتب لإيجاد هذه المفارقة هو رسم عالم العطش أولا عبر مشاهد في الصحراء تتضمن عائلة تصارع الموت في أهوال الشمس اللاهبة والرمل وماإليها ، تماما كما لوكنا نشاهد مسلسلا أو فيلما يبدأ بداية درامية تشد المشاهد :

" فجأة بلا توقيت مسبق - كعواطف هذه الصحراء - سقط الجمل أخيرا بعد أن ضاع الزاد ..الطريق .. الرؤية . لم يبق في الدائرة الصفراء سوى رجل وامرأة حبلى . لسانان من خشب .. رائحة الموت تقترب من الأجساد المنهكة .. تتسع الصحراء ... الصحراء تضيق .... " .

وبعد متابعتنا لهذه المشاهد عبر الجزء الأكبر من القصة ، في اللحظة الأخيرة ودون تمهيد ، يضيء لنا الكاتب هذا العالم المفزع عبر صورة زوجين ثريين يشاهدان مسلسلا تناقض أحداثه عالمهما المتخم ، إنه مشهد تلك العائلة التي تعاني في الصحراء : " في منزل كبير .. يضغط الرجل البدين مفتاح التلفزيون .. يغلقه .. يلتفت إلى جسد المرأة المستلقية فوق السرير ... "

في هذه القصة تأتي الغرابة من وجهتين : الصورة المضخمة للمعاناة في الصحراء ، والتقابل الحادث فجأة بين تلك الصورة المضخمة وصورة الزوجين المترفين ، ففي هذا مفارقة للقص التقليدي من ناحية ، وفيه محاولة لتفجير تناقضات المجتمع من ناحية أخرى ، لقد صنع الكاتب " كولاجا " مؤثرا دون شك ، ولكنه محدود أيضاً بمقياس بعض أنواع الغرائبية ، فتذكرنا للمسلسلات التلفازية كفيل بإزالة الغرابة ، ناهيك عن النهاية التي تمثل لحظة تنوير تقليدية ، هذا بالإضافة إلى أن الوضع اللامعقول الذي يصطنعه الكاتب نتيجة لوضع صورتي العائلتين إلى جانب بعضهما ليس لا معقولاً فلسفياً ، وبالتالي متأصلا في العالم بقدر ماهو ناتج وضع اجتماعي قابل للزوال أو التغيير ، وهو مايميز هذه القصة عن قصتي خال حيث تبدو الغرابة أو اللامعقول كامنا لا مبرر له .

(٤)

في قصة عبدالله باخشوين " ينادونكم للمرة الألف " يبرز العنصر الغرائبي مرة أخرى مخففا كثيرا وغير متجذر في لحمة الرؤية التي يحاول النص صياغتها ، هنا نقرأ عن اثنين يذهبان إلى المدينة ثم يغادرانها إلى الكهف ، ليأخذا هناك شكل أهل الكهف فيستيقظان بعد أن شابا ثم يحاولان العودة إلى المدينة ، غير أن أحدهما يصر على الانفصال عن زميله عند

مدخل المدينة . الأجواء مبهمة عموما سواء من ناحية الشخصيات أو من ناحية المعالم الجغرافية ، ويظهر أن ذلك إبهام مقصود ربما لإضفاء أجواء أسطورية على القصة ، لكن هذا ينعكس سلباً على العمل إذ يفشل في نقل أحداثه نقلا يشد القارىء ، فالنص يظل تكويناً تغلب عليه الهلامية وعدم النضج الإبداعي ، ولعل في قدم النص نسبياً (١٩٧٥) مايفسر ذلك ، فباخشوين في طليعة كتاب القصة في المملكة كما هو معروف ، ومعظم قصصه يتجاوز هذا النص ، كما يعرف كل من قرأ مجموعته " الحفلة " .

من الأسباب المحتملة لضعف هذه القصة تأرجحها بين عالمي الغرائبي والشعبي ، فالعنصران متداخلان على الرغم من غلبة العنصر الغرائبي ، فبعد بداية ترسم مشهداً صحراوياً قاسياً (يذكرنا بمطلع قصة " الحكاية تبدأ هكذا " لعلوان) ، تتماثل أمامنا صورة الشخصيتين اللتين نعرف الاسم الأول لإحداهما ، وهو "حسين " . ومايلبث حسين هذا حتى يرفع صوته بأغنية شعبية معروفة : " سافروا ماودعوا ... الخ " ، لكن ترنمه ينقطع سريعا لنغرق نحن في محاولة ربط هذه الأغنية بصاحبها أو بالأحداث عموما ومواقعها ، آملين أن نجد فيها إضاءة لغير شعور المغني بالغربة ، لكننا نعود في النهاية لنكتشف أن النص قد رسم عالماً غريباً ولكنه ناء ومنقطع كالمدينة أو الصحراء المحيطة .

اكتشافنا لقصة أهل الكهف ، يساعدنا على طرح احتمال أن يكون مابين أيدينا إعادة صياغة لقصة أهل الكهف ببعض دلالاتها المباشرة المعروفة - الانقطاع الزمني بين الفرد والعالم المحيط به ، أو اغتراب الفرد عن المدينة - لكن المشكلة تبقى في حالة التجريد الشديدة التي يضعف تماسك القصة وتضفي عليها قدراً من الهلامية .

إن قيمة " ينادونكم للمرة الألف " هي في أنها تمثل نقطة اتصال بين العنصرين المثارين هنا : الغرائبي والشعبي ، عنصر القصة التجريدية بغرابة أجوائها ، وعنصر الأغنية والقصة الشعبية بماتبثه من ألفه .

(٥)

إحدى الإشكاليات النظرية المطروحة على مستوى العنصر الغرائبي ، كما في توظيف الواقعية السحرية أو مايقاربها عند عبده خال وإلى حد ما عند باخشوين ، هي احتمال فقدان الصلة مع قارئ اعتاد القصة كحكاية بسيطة وغير معقدة . ولهذه الإشكالية مايقابلها على مستوى العنصر الشعبي ، ففي ثلاثة نصوص لعبدالعزيز مشري ومحمد علوان وباخشوين أيضاً نجد أنفسنا في عوالم أبعد ماتكون عن الغرائبية ، ومدعوين منذ البدء غالبا لاستحضار مايألفه الكثير منا عن عوالم القرى والمجتمعات الصغيرة (وإن لم يؤد ذلك إلى

جعل القصة نفسها بسيطة بالطبع) . فليس من قبيل المصادفة أن يلتصق الغرائبي بالمدينة وسكانها ذوي التعقيدات الكثيرة ، والشعبي بالقرية وأهلها البسطاء غالبا ، فهم ليسوا دائماً خالين من المشاكل والتعقيد ، غير أن التناص مع الشعبي سواء أكان نصوصاً (كالرواية الشفوية) . أم أجواء وشخوصاً ولغة ، مؤشكل باحتمال فقدان الصلة بمتلق لا يشارك الكاتب مهاده الاجتماعي ، خاصة حين يتصل الأمر باللهجة المحكية . فإذا كانت الغرائبية مهددة بالانفصال عن القريب والمألوف ، فإن الشعبية مهددة بالغرق فيه ، وليست القصة بالطبع هي التي تواجه هذه الإشكالية ، فالشعر الذي يسعى إلى التناص مع الموروث الشعبي مهدد هو الآخر ، وقد سبق لي أن توقفت عند نماذج من ذلك التناص الشعري لدى بعض الشعراء السعوديين ، غير أنني لم أشغل عندئذ بالإشكالية المطروحة هنا .

في قصتي " الوانيت " و " دامسة " يحدث التداخل مع الشعبي منذ البدء ، منذ العنوان وليس الجمل الأولى فحسب ، مرسلا بذلك مؤشرات القراءة التي علمتنا السيميائية أن نستدل منها على مقولات النص وهويته . وانيت المشري يعلن منذ البدء ، منذ اسمه ولفظه الشعبي ، أنه قادم من قرية ، وحين نشرع في القراءة تطالعنا القرية بشخوصها وأحلامها وعباراتها العامية : باع " أبو عبدالله " الحمارة " برخص التراب " وأربعا من الغنم وعرض على الجماعة في مقعد بعد العصر جبته الصوفية ذات اللون الأحمر للبيع ، وأحاطت زوجته قامتها بلفة من يدها حلفانا باليمين أنها لن تدخر من جوهر الفضة وحبات " الظفار " الشبيهة بكهرمان الباغ القاسي ... بعد اليوم شيئا " .

كل هذا ليتمكن أبو عبدالله من شراء سيارة وانيت أملا بأن يقوم ابنه عبدالله بتسديد أقساطها حين يتخرج ، لكن الأحلام سرعان ماتتداعى بفشل عبدالله ، ثم لتنهار تماما في النهاية المأساوية التي تنتظر العائلة على الطريق من مكة حين يتوفون في حادث سيارة و... " برخص التراب " .

تقف قصة " الوانيت " على طرفي نقيض مع " ينادونكم للمرة الألف " من حيث أن " الوانيت " تمتلك النسيج القصصي ذا الطابع السردي المتماسك ، وتسعى نحو وضوح الدلالة ، وهما العنصران اللذان تقترب القصة عبرهما من الحكاية الشعبية في سعيها الواضح للتماهي معها ، فثمة محاكاة واضحة لأساليب السرد الشفوي كما في قول الراوي ، وهو راو يشبه الرواة التقليديين : " جرى ماجرى من أمر البيع والشراء " أو قوله المسجوع على طريقة رواة " ألف ليلة وليلة " : " قعدوا جميعا يتأملون ويتقهوون وبحسن الكلام والملحة

يتحدثون " ، أو كمثال ثالث : " انجرد من (شعبان) شهره ، ودلف بالصوم (رمضان) ... فيه خير الأجر " ، إلى غير ذلك . هذا بالإضافة إلى التسلسل المنطقي للأحداث ، وغياب الحوار ذي الطابع المسرحي المهيمن في " ينادونكم للمرة الألف " ، وهو حوار يتطلب قارئا لا سامعا ، غير أن هذا لا ينبغي أن يوحي بأن قصة " الوانيت " قد تمثلت القص الشفوي تمثلا تاما ، فهي في نهاية المطاف قصة كتابية لها معظم سمات هذا النوع غير الشفوي ، ومن ذلك أن ثمة وصفا وتشخيصا تتراءى الشخصيات من خلاله وليس من خلال السرد المجرد للأحداث ، كما هو الحال في القص الشفوي ، حسب ملاحظة سعيد السريحي في دراسته " تطور البناء الفني في القصة القصيرة - جدل الشفهي والمكتوب - " (تقليب الحطب على النار ص ٢٢) .

ويلاحظ من هذا السياق أيضا أن القاص ، وهو يعانق القص الشفوي وعوالم القرية ببساطة أهلها وأجوائها ولغتها ، يلوي عنان قصته عن الانزلاق في المحلية إلى حد القطيعة مع من لا يشاركها المهاد نفسه من المتلقين ، فقد يقترب من العامية في عبارة مثل " برخص التراب " لكنه لا يوغل في تكرارها ، وحين يذكر حبات " الظفار " يسارع إلى توضيح المقصود : " الشبيهة بكهرمان الباغ القاسي " ، والواقع أن المزاوجة ناجحة إلى حد أن القارئ قد ينسى أنه يقرأ قصة تهيمن عليها الفصاحة لا العامية ، كما قد يبدو لأول وهلة .

(٦)

قدر أقل من العامية نجده في قصة علوان " دامسة " لكن القصة ككل تظل ، كما هي " الوانيت " ، مثقلة برائحة القرى وأحلام أهلها وأحزانهم بقدر يجعل الفصاحة حضوراً متواريا وإن بقدر أقل مما في " الوانيت " ، إننا منذ الجملة الأولى موعودون بما يبعث في الجو عبق الشعبي وسحره ، عبر جملة عامية تلقي بها الفتاة لبطل القصة لتأخذ عقله - ومع عقله اهتمام القارئ كما يبدو - " الله ياخذ عقلك " وقد لا يكون من قبيل المصادفة أن تقترب القصة من نهايتها بعبارة أقرب إلى العامية ، عبارة تطفئ ذلك النور العجيب الذي يقول القاص إنه أضاء قلب صاحبنا حين سمع العبارة الأولى بما تحمله من وعود الحب . هنا يجلس الأب في البيت الطيني ليتناول القهوة من زوجته وليتحدث عن دامسة التي أخذت عقل الابن وكيف أن أحدهم جاء ليأخذها هي : " أقول دامسة توفقت وجاء لها عريس من أبها " .

بين هاتين العبارتين ، عبارة الحلم وعبارة الانطفاء ، تنفرد أجواء القصة عبر عيني الشاب وحبه المتجدد لقريته وأهلها وطبيعتها : " نور عجيب يضيء قلبه . حفظ عن ظهر قلب أحجار قريته حجرا حجرا ، طرقها الملتوية ، سبلها المسقوفة الخفيضة ، تعود أن يمشي في

الظلام فتنتابه رعشة خفيفة لكنه عرف كيف يسير عبر أزقة قريته دون أن يصطدم بحمار رابض أو معول مطروح في الأرض ينتظر قرار البناء ... " غير أن قصة علوان - تماما كما هي قصة مشري ، ولكن بقدر أكثر وضوحا - ليست مجرد محاكاة للشعبي ، بل هي قصة واعية ومثقفة تلامس عالم القرية لتستعيده وتقول شيئا عنه ، أي أن عالم القرية على هيمنته يظل أداة في يد القاص يشكله لصياغة مالايدركه وعي القرية البسيط ، وآية ذلك مايفعله القاص بالعنصر الأسطوري المتمثل بعنز الجبل التي " كانت من بنات الجان فقدت حبيبها الأنسي الذي غادر إلى الشام ، التحق بالجندية ، أقسمت على الانتقام ، خرجت من القرية ، سكنت أعلى الجبل ... وحين يصرخ حيوان أو إنسان فإن هذه العنز اللعينة تعيد الكلام فيخترم القلوب هلع يعجل بالخطى ... " عند النهاية تبدو دامسة وقد تماهت مع الأسطورة ، كأنها الشاب الذي أختطفته الجندية ، بينما يبدو عاشقها وقد توحد مع عنز الجبل ينادي دامسة فترد عليه عنز الجبل من موقع مشابه : " منذ تلك اللحظة وهو يصعد بعد كل غروب إلى منتصف المسافة إلى قمة الجبل ويصيح بأعلى صوته : دامسة .. فترد عليه عنز الجبل دامسة دامسة دامسة " .

هذا التداخل بين الأسطوري والواقعي هو أقرب نقطة تصلها القصة نحو الغرائبية وكأنها تشير إلى أن المسافة بين العنصرين أقرب مما قد نتوقع ، على أن الغرائبية على قربها هنا ليست كما هي لدى خال أو باخشوين في القصص المشار إليها قبلا . إنها أقرب إلى خلفية الصورة منها إلى المقدمة ، ذاك لأن المقدمة قد خصصت مسبقا لعالم تفتتحه وتدل عليه العبارة الشعبية ، عبارة دامسة " الله ياخذ عقلك " بطاقاتها الإيحائية غير العادية التي يمكننا إدراكها لو تخيلنا أن الكاتب أختار عبارة فصيحة أو بعيدة عن المتداول اليومي مثل " تبا لك " أو " يالك من رجل قليل الحياء " أو لو أن الكاتب صاغ العبارة نفسها فصيحة فجعل دامسة تقول : " أخذ الله عقلك " ، لكن ألسنا بتأكيدنا على هذه الطاقة الإيحائية ، سواء عند علوان أم المشري ، إنما نؤكد أهمية العامية ، وكأننا نقول لو أنه كتب بقية القصة بالعامية لكان ذلك أكثر تأثيراً ؟ هذا سؤال يطرح نفسه ، ولكن إجابته هي بالنفي طبعاً ، لسبب بسيط هو أن القيمة الحقيقية للعبارات المشار إليها إنما تستمد من سياقها الفصيح ، من مجيئها ضمن سياق تتميز فيه عن غيرها مذكرة بالنسيج اللغوي الذي فضل الكاتب أن يوحي به إيحاء .

(٧)

بين قصتي علوان والمشري تقارب واضح كما رأينا ، لكن بينهما مسافة أيضا ، فمع أن القصتين تسعيان إلى الشعبي ، تختلف " دامسة " في أنها تقارب الشعبي دون أن تسعى إلى

التماهي معه كما تفعل " الوانيت " فالعبارات العامية محدودة في " دامسة " والنمط السردي مختلف عن النمط الشفوي ، وفي الوقت نفسه تخلو قصة مشري من أية غرائبية على شاكلة الخلفية الأسطورية التي نجدها في " دامسة " ويتضح من هذا أن علوان معتدل في كلا الاتجاهين الشعبي والغرائبي ، كما نجد من مقارنة قصتيه " الحكاية تبدأ هكذا " و " دامسة " ، فـ " الحكاية " تقارب الغرائبي ولا تتوغل فيه ، و " دامسة " تقارب الشعبي ولا تحاول إعادة إنتاجه .

وفي مقابل هذا يمكن وضع قصص عبده خال وباخشوين من ناحية وقصة مشري من ناحية أخرى ، فقصة مشري كما قلت قبل قليل تمثل البديل الذي كان يمكن لعلوان أن يختاره في بناء قصة تحاكي الشعبي أو تحاول إعادة إنتاجه ، وقصص خال تمثل الغرائبية التي كان يمكن له أن يختارها لو ضخم الغرائبية أو الفانتازية لديه ، فقصص خال توازي قصة مشري في أنها تحاكي نموذجا محددا هو القص الغرائبي ، فليس ثمة عامية أو سرد شعبي أو حتى أجواء قروية ، أقول كان يمكن لعلوان أن يختار شيئا من هذا ، ويمكن أن أقول كان بإمكان المشري أو خال أن يختارا هما الآخران مسافة النموذج الذي أختاره علوان ، ومدار هذا كله هو الإبانة عن التعددية في الأداء القصصي وماتعكسه من ثراء في الساحة المحلية بموروثها ومكتسبها ، ثراء نتبينه إذا تأملنا الخيارات المطروحة أمام القاصين الأربعة هنا .

مراجـــع :

١- محمد برادة : على هامش عمان للقصة القصيرة القارئ الغائب والإجابات المؤقتة ، مجلة الوسط ، عدد ٨٨ في ١٩٩٣/١٠/٤ .

٢- سعد البازعي : " شفوية الكتابة : استعادة الموروث الشعبي في الشعر الحديث "، نشر بعنوان مختلف قليلا في ملف نادي الطائف الأدبي عدد ١٦ عام ١٤١٢- ١٩٩١ ، وضمن مطبوعات مهرجان القاهرة الشعري (٢٠-٢٤ أكتوبر ١٩٩٣) القسم الأول .

٣- سعيد السريحي : " تقليب الحطب على النار في لغة السرد " جدة ، النادي الأدبي الثقافي ١٤١٥

اللغه الحلميه الهذيانيه في لغة القصّ
قراءة في " المعلقة " لعبدالله باخشوين [1]

معجب الزهراني

إشارة : " اللاوعي لغة " - جاك لا كان

١) تقديم وتأطير :

تنزع الكتابة السردية الفنية بمختلف أشكالها إلى التموضع في أطر أسلوبية إنشائية مختلفة ومتمايزة بحسب المقتربات اللغوية التي يتخذها الكتاب مجالا للتجريب والإنجاز الإبداعي . فإذا كان ما يميز أي كتابة إبداعية ، سردية كانت أو شعرية ، هو بحثها الدائم عن سمات الخصوصية " والاختلاف " التي تعلن وتؤكد هويتها لدى المتلقي ، فإنها لابد وأن تصطدم بالضرورات والمقتضيات التي يفرضها النسق اللغوي ، في المستويات المعجمية والنحوية والتركيبية على كل قول وكل كتابة . من هنا فإن النزوع المشار إليه أعلاه يمثل " الأثر " أو " المحصلة " لعلاقات التوتر بين الكاتب وهو يجرب ويختبر لعبتة الإبداعية الحرة وبين مقاومة اللغة التي تحد فضاء الاختبار والتجريب بحدود وسنن وأنظمة وأعراف لغوية لا دخل للأفراد فيها ، وإن استثمرها كل كاتب بحسب قدراته ومهاراته ومقصدياته الخاصة .

أما الخطاب النقدي فينطلق من أسس ونحو غايات مغايرة ، بل ومعاكسة للخطاب الإبداعي إذ إنه لا يكتسب مشروعيته المعرفية إلا بقدر ما ينجح في رد الخصوصيات إلى العموميات والجزئيات إلى الكليات والاختلافات إلى التماثلات (ولا نقول التطابقات) لأن النقد لا يتأسس أصلا على القراءة المفردة للنص المفرد . فالناقد يتعامل مع الأساليب والأشكال والتقنيات والأغراض والوظائف باعتبارها " ظواهر " مشتركة بين مختلف النصوص والكتابات . وبما أنها كذلك فهي قابلة للترتيب والتصنيف والتحليل انطلاقا .. وعودة إلى مقولات نظرية ومنهجية عامة ومحدودة هي مانسميه المفاهيم والمصطلحات التي لا ينبني أي مجال معرفي بدونها سواء في العلوم الإنسانية أو الطبيعيات والرياضيات .

لكن هذا التمايز بين الخطاب النقدي وموضوعه - الخطاب الأدبي - لا يعني أن ليس بينهما علاقات اتصال حواري (يفترض أن) يثري الطرفين باعتبارهما جزءا من المنظومة

الثقافية العامة في المجتمع ، وإن انتمى أحدهما إلى النسق المعرفي – الفكري والآخر إلى النسق الجمالي ، فالكتابة الحديثة في مجملها تنبثق اليوم من مرجعيات أبستمولوجية – معرفية فلسفية واحدة ، لعل أهم ما يميزها أنها لم تعد تبيح التعامل مع " لغة " باعتبارها مجرد " وسيلة " أو " أداة " لنقل الخبر والمعلومة والخبرة ، فهي كانت وستظل كذلك ، لكنها أيضاً هي ذاتها مجال تكوّن وتشكّل الخبرات والمعلومات والأفكار والمواقف التي تحكم وتوجه الممارسات والسلوكيات العملية والذهنية للأفراد والجماعات .

من هذا المنطلق المعرفي العام فإن الكاتب والناقد لا يحاولان تجاوز اللغة السائدة تحقيقاً لنزوات فردية عابثه ومجانيه ، فالأمر يتعلق بمغامرة مشروعة ، بل وضرورية ، هدفها الأسمى استكشاف وتوليد الجديد والمتجدد من المعاني والقيم والأفكار إثراءً للمجال الرمزي " في المجتمع " ، ونعني به الحقل الثقافي الذي لا يثبت أو يجمد حتى يموت أو يهمش في عصر تتطور وتتجدد فيه المعلومات والتقنيات والنظريات باستمرار .

في دراسة سابقة بعنوان " لغة المعيش اليومي في لغة الرواية " حاولت إجراء مقاربة وصفية تحليلية لنمط من الكتابة السردية التي تتخذ من اللهجة المحلية مقتربا إبداعياً لها [٢] . ورغم أن تلك الدراسة ركزت على رواية " الوسميه " لعبدالعزيز مشري ، إلا أنه بالإمكان توسيع وتعميق فرضيات ونتائج تلك المقاربة لتشمل أي كتابة سردية تستثمر هذا المستوى اللغوي – الثقافي في أي فضاء عربي آخر ، فالأمر هنا يتعلق بـ " ظاهرة عامة لا تشكل تجربة المشري سوى إحدى تحققاتها وتجلياتها البارزة " والمتميزه " محلياً وعربياً . من هذا المنظور نفسه نحاول إجراء مقاربة أولية لما سميناه " اللغة الحلمية الهذيانية " في المجموعة القصصية بعنوان " الحفلة " لعبدالله باخشوين . فالفرضيه العامة التي تنطلق منها هذه المقاربة وتحاول اختبارها وتطويرها فيما هي تختبر وتطور ذاتها هي أن هذا الإنجاز الإبداعي اللغوي يستمد أهم ملامح تميزه وخصوصيته من هذه اللغة التي استثمرها قبله ومعه وبعده كتاب آخرون ، لكنه وظفها واستثمرها في هذه المجموعة تحديداً بطريقة خاصة ومتميزة ، وهنا نبادر إلى إيضاح مسألة مهمة نظرياً ومنهجياً تتعلق بهذه اللغة ، فما نسميه " اللغة الحلمية الهذيانية " هو أسلوب كتابة أدبية تختلف بالضرورة عن " لغة الحلم " التي تترجم عن مكونات اللاوعي الفردي أو الجمعي وتختلف كذلك عن " اللغة الهذيانية " التي تمثل من المنظور النفسي علامة دالة على انهيار الحدود والفواصل بين الوعي واللاوعي نتيجة لعوامل معينة لا تهمنا في هذا المقام [٣] . هذه اللغة إذا هي " لغة ثانية " لغة كتابة

إبداعية جديدة لأنها مولدة توليداً واعيا من تلك اللغتين دون أن تكون إحداهمـا أو مجـرد تقليـد وإعـادة إنتـاج لهمـا . حتـى مفهـوم المحاكـاة ، وبـالمعنى الأرسـطي الإيجـابي ، لا يكفـى هنـا لتوصيف العلاقة بين هذه اللغة وتلك ، إذ إن عمليـات التحـويـل والتشكيـل التـي أشـرنا إليهـا ضمنيـاً أعـلاه لا تقتصـر علـى لغـة الحلـم ولغة الهذيان ، بل تشمل مستويات لغوية أخرى كمـا سنرى لاحقاً . فإذا كان الكاتب يشـترك مـع غيره فـي الاعتقـاد بـأن هـذا المقـترب اللغـوي هـو الأنسب له والأقدر على قول وتجسيد رؤاه ومشاعره ومواقفه من العالم الذي يوجد فيه ، وفيـه يبحث عن تحقيق معاني وجـوده ككـائن وكمبـدع ، إلا أن نجاحـه مـن حيث الإنجـاز اللغـوي – الإبداعي مرتبط أساساً بهذه العمليات التحويلية التوليديـة التـي يمارسـها علـى اللغـة ، فـالأمر يتعلق هنا بعمليات " تملك " و " استنساب " للغة إبداعيـة خاصـة وإن أحـالت إلـى اللغـة العامـة التي يشترك فيها الكاتب مع غيره [٤] .

بصيغة أخرى نقول إن مقصديات وطموحـات الكـاتب تتحقق فـي أثـره ، أو نصـه ، بقـدر ماتنجح لغة الكتابة في تحقيق هويتها الاختلافية الخاصة وهذا ماينشده أي مبدع لأنه ضـروري لأي إبـداع . ولكـي نتمكـن مـن تحديـد أبـرز وأهـم سـمات الخصوصيـة والاختـلاف للغـة الحلـم والهذيان في هذه المجموعـة القصصيـة سنتعامل معهـا كمفهـوم نقـدي إجرائـي يسـاعدنا علـى بلورة إجابات أولية على التساؤلات الثلاثة التالية : ماالذي يميز هذه اللغة في مستوى المظهـر النحوي – البنائي / التركيبي ؟ ماهي أهـم الوظـائف والـدلالات التـي تنهـض بهـا وتولدهـا فـي النص القصصي ؟ وأخيراً ما أبرز وأوضح القيم التعبيرية – الجمالية التـي تمتلكهـا هـذه اللغـة في هذه التجربة القصصية تحديداً ؟

٢) المظاهر النحوية البنائية :

من منظور لساني عام يمكن القول بأن اللغة العادية أو " الطبيعة " تنتج معانيها ودلالاتهـا وفق منطق سببي أو عقلاني كامن في العرف اللغوي المتفق عليه عند هذه الجماعـة أو تلـك ، ويتحقق هذا المنطق بفضل أدوات لغويـة محـددة تـولـد " الـترابـط " و " الانسـجـام " ، وبالتـالـي المفهـومية والمعقولية ، في النص سواء كان جملة من كلمات أو عبارة من عدة جمل أو قصة من عدة مقاطع [٥] .

وتمثل اللغة الحلمية – الهذيانية حالة انزياح ، بل خروجاً وشذوذاً ، بمعيار اللغة العاديـة لأنها تسمي الأشياء والظواهر والكائنـات والعلاقـات وفـق منطـق خـاص لا تتجلـى فيـه معـاني السببيـة والعقـلانية إلا حـمـلاً وتـأويـلاً ، فـحينـمـا يقال أو يكتب : " كنـت عطشـان فشـربت "

أو " كنت مشتاقاً لصديقي فكتبت إليه رسالة " أوكنت مكتئباً وموسوساً فقرأت سورة " الشرح " أو سورة " الناس " تتضح مفهومية ومعقولية هذه الجمل والعبارات في عدة مستويات . فالشرب فعل مرتبط سببياً بحالة العطش في كل اللغات والثقافات ، بل وعند كل الكائنات الحيه ، فهو إذن قانون أو مبدأ وجودي - حيوي ويستمد مفهوميته ومعقوليته على هذا المستوى العام وإن عبرت عنه كل لغة بطريقتها الخاصه .

في العبارة الثانية نجد أيضاً علاقة سببية منطقية بين الاشتياق للصديق البعيد والكتابة إليه ، لكن هذه العلاقة تأتي في مرتبة ثانية من حيث المفهومية والمعقولية ، لأن الكتابة ليست مترتبه حتماً على الاشتياق للصديق ، وبالتالي يمكننا أن نقبل مكانها أفعال أخرى مثل فهاتفته فسافرت إليه ، فبحثت عن إحدى صوره أو رسائله القديمة ... الخ .

أما قراءة سورة " الشرح " وسورة " الناس " في حال الاكتئاب أو في حال الوقوع تحت سطوة الهواجس والتوهمات فهو فعل غير مفهوم وغيرمقبول إلا عند من ينتمي إلى المرجعية الثقافية الإسلامية ويؤمن بالأثر الإيجابي لقراءة هاتين السورتين في هذه المقام . وهنا فإن علاقة السببية المنطقية في هذه الجملة من رتبة ثالثة نظراً لخصوصيتها الثقافية ، وهذا لا ينفي عنها مفهوميتها ومعقوليتها إلا من منظور من لا ينتمي إلى نفس المرجعية المشار إليها أعلاه .

لننظر الآن في العبارات التالية التي أخذناها من ثلاث قصص من " الحفلة " لنرى كيف أن مظاهر الترابط والانسجام النحوي والدلالي في الأمثلة السابقة تختفي في هذه العبارات التي تبدو مضطربة ، مفككة ولا معنى لها إلا في مستوى آخر نعرض له لاحقاً بشيء من التفصيل .

النموذج الأول : " يرفع يده ببلاهة ، يحيي كل من يلقاه دون أن ينتظر رداً ، لشدة عجلته وذهوله لم يحاول يوما أن يتبين ملامح الوجوه التي يحيي أصحابها ، يدخل مكتبه يحيي زملاءه بفزع ... يحدق في اللاشيء في انتظار العمل الذي قد يأتي وقد لا يأتي " من قصة يقظة مبكرة " ص ١٣.

النموذج الثاني : " لا شيء .. لا شيء مطلقاً " كأنها " غريب حقاً !! ألا تعرف ماالذي فعلته ؟ " . من قصة الأصدقاء ص ٥٣ .

النموذج الثالث : " دفع الغطاء ونهض على عجل عندما رأى إلى جوار الساعة ظرفاً مغلقاً ، لم يكن قد ترك أي ظرف قبل نومه ، تناوله بقلق ، فض غلافه وقرأ . كانت بطاقة دعوة

سقطت من يده كأنها جمرة بعد أن قرأها ، إنها نفس البطاقة التي كان قد تركها في درج مكتبه !! " من قصة " الحفلة " ص ٧٨ .

عند قراءة هذه العبارات – النماذج لابد وأن تبدو لنا من أول وهلة مضطربة معتلة ومختلة بنائياً ودلالياً لأنها شاذة عن الأعراف والقوانين اللغوية التي اعتدنا عليها ونعتمد عليها في علاقات اتصالنا اليومي .

فنحن لا نفهم كيف يرفع الإنسان يده " ببلاهة " " ليحيي " كل من يلقاه ودون أن ينتظر رداً " ولا نفقه سبب " العجلة والذهول " لدى هذه الشخصية أو سبب " الفزع " الذي ينتابها إذ يحيّي زملاء العمل " أو علة تحديقها في " الفراغ " منتظرة " مجيء " العمل !! الذي نفهمه جيداً أننا أمام سلسله من الجمل المتلاحقة بإيقاعية سريعة تقدم لنا جوانب من سلوكيات شخصية " غير طبيعيه " وبالتالي فإن مظهرها هذا يجعلنا نحكم بأنها غير " عاقلة " بالمعنى السائد للعقل والعقلانيه لدينا .

يتكرر هذا المظهر ويبرر ذلك الحكم أكثر فأكثر حينما نربط هذه العبارات بما قبلها وبما بعدها ،إذ هي جزء من خبر قصصي ينقل ويصور لنا حالة شاب يستيقظ مبكراً و " يتوهم " أنه يتمتع براحة جسم وصفاء ذهن وهدوء بال غير معتاد ، وبعد أن تأخذه الذكريات إلى ماضي حياته المترعه بالفقر والغربة والشقاء يلبس عمامته وعقاله وحذاءه ويخرج إلى الشارع مستمتعاً بنداوة الصباح الجميل والسعيد ، هنا يتكشف الوهم تدريجياً إذ يلاحظ أن كل من يصادفه في طريقه يتجنبه ويهرب منه مردداً عبارات الخوف والشفقة منه أو عليه !! وفي نهاية القصة يدرك بالصدفة أنه خرج عارياً دون أن يدري وحينما رأى صورته في الواجهة الزجاجية لأحد المحلات يظل يطالعها كأنما يطالع شخصاً أخر غيره ..

هكذا ندرك أن المقطع المنقول إلينا عبر تلك اللغة المضطربة المفككة والمختلة ليس أكثر من لحظة أو لقطة من مشهد هلواسي هو ذاته يوحي لنا كقراء أنه لا أكثر من مشهد في حياة ذلك الشاب الذي لا نستطيع أن نعتبره " سوياً " لأن أفعاله وأفكاره وعلاقاته ليست سويّة . عليه فمن الطبيعي جداً والمنطقي جداً والمفهوم جداً أن تكون اللغة القصصية مختلة مضطربة لأن الكاتب تعمد أن تكون متطابقة مع النموذج الإنساني الشاذ في القصة والذي فقد علاقاته الطبيعية المنطقية بالمكان والزمان وبالآخرين المتواجدين معه في هذا " الحيز " أو " الفضاء " ودليل مقصدية الكاتب ووعيه بهذا الجانب يتمثل في حرصه على إلغاء المسافة بين صوت " الراوي " وصوت " البطل " أو الشخصية المركزية في القصة ، بحيث يتكلم الأول عن الثاني

وكأنه يدرك مشاعره وأحاسيسه وليست كلمة " ببلاهة " أو " بفزع " سوى عينه من دلائل وآثار هذه اللغة الكتابية ، هذه ملاحظة مهمة إذ إن لها دلالات أخرى سنعود إليها في فقرة لاحقة ، أما هنا فيكفينا التأكيد مجدداً على أن سمات الاضطراب والتفكك والاختلال في هذه العبارة لا يأخذ دلالة الحلمية – الهذيانية الكاملة إلا مع نهاية القصة التي ما أن نقرأها حتى ندرك أن الموقف كله حلمي – هذياني تختلط فيه الوقائع بالتوهمات وأحلام اليقظة بالاستيهامات مما يشير إلى مهارة الكاتب في لعبته هذه .

في النموذج الثاني تتجلى سمات التفكك والاضطراب الشكلي والدلالي للخطاب الحلمي – الهذياني بصورة أقوى وأوضح ، خصوصاً وأن هذه العباره ترد في مقطع حواري بين بطل القصة الذي ينقل إلى المخاطب (الضابط) خطاب طرف ثالث (الأصدقاء) ثم يعلق عليه ويؤوله اعتماداً على وساوسه وتوهماته الغريبة الشاذة فلا يكاد يفهم الطرف الثاني شيئاً من الخطاب .

فالقصة تنقل خبر شاب يعيش مغتربا في مدينه ما ويفقد علاقاته الحميمة مع " الأصدقاء " دون سبب واضح فتركبه الهواجس والكوابيس الليلية فيهرب منها إلى مركز للشرطة ليسرد معاناته للضابط . ولا يكتفي بهذا السرد الذي يمتزج فيه البوح بالشكوى بل يطلب من الضابط أن يعتقله ويحقق معه لأنه " ربما " كان قد أرتكب ذنباً أو خطيئة مع أصدقائه فابتعدوا عنه لهذا السبب !! وحينما لا يفهم الضابط خطابه ويحاول إقناعه بأنه مرهق ولابد أن يهدأ ويستريح يصر على طلبه الذي لا مرجعية له لا في العرف ولا في القانون في مثل هذا المقام ، ييأس الضابط ويتوهم أنه هو أيضاً يتآمر عليه مع أولئك الأصدقاء الأعداء الذين يدفعونه إلى الجنون أو الانتحار ، وما أن يصدق توهماته حتى يهرب من مركز الشرطة وصفارات الشرطي الحارس تلاحقه وتطالبه بالتوقف في مشهد كله هذيان وهلوسة ! هكذا يتضح أن عبارة " لا شيء .. لا شيء مطلقاً " التي تحيل إلى خطاب الأصدقاء الأسوياء " تعني في حقيقة الأمر أنه فعلا لا يوجد بينهم وبينه شيء يستحق المخاوف والشكوك بل قد توحي لنا نحن المتلقين أن أولئك " الأصدقاء " غير موجودين إلا كوهم عند البطل ، لكن هذا الشاب لم يعد قادراً على التمييز بين الأمور إلا من منظوره بطريقة حلمية – هذيانية كابوسية هذه المرة .

في هذه القصة ، كما في القصة السابقة يقدم لنا الكاتب من خلال تقنية القطع والاسترجاع (الفلاش باك) معلومات عن ماضي هذا الشاب الذي فقد أباه في مرحلة الطفولة

واضطر إلى القيام بأعباء أسرته الكبيرة الفقيرة ، وما أن كبر إخوانه حتى تنكروا له ولم يعد له من علاقة حميمة بالعالم غير تلك التي تربطه بقريته وبأمه البعيدة ، ولاغرابة بالتالي أن تكون أشكال بؤسه وشقائه " الراهنة " في المدينة هي الاستمرار والذروة في حياة لا تعرف السعاده ، ولاغرابة أن يبحث هذا الشخص / النموذج عن مهرب من كوابيسه الداخلية المخيفة فلا يجد في الخارج إلا مايخيفه ويرعبه أكثر فأكثر ، فيبقى في هذه الدوامة المأساوية والعبثية في آن . لكن القيمة التفسيرية لهذه الأخبار أو المعلومات المستعادة من الماضي تتضاءل وتتراجع بمجرد أن نتذكر أنها جزء من القطع والتركيب المشهدي الذي يمارسه الكاتب لا بهدف توليد مشاعر التفهم والتعاطف مع البطل فحسب وإنما أيضاً بهدف إثارة الإعجاب والدهشة لدينا ونحن نتابع هذه اللغة الكتابية بتوتر وانجذاب يكاد ينسينا أنها لعبة تؤدى بمهارة وإتقان وهذا مايهمنا في هذه المرحلة من القراءة .

هذا مايمكن أن يقال عن النموذج الثالث حيث نجد في نفس المقطع جملة تنفي أن يكون الشاب – الشخصية المركزية في القصة – قد ترك أي ظرف تحت وسادته قبل نومه ، هذا النفي يعزز بحالة المفاجأة والاستغراب الذي توصي به الجملة " نهض على عجل عندما رأى إلى جوار الساعة مغلفاً " ، لكن هذه الجملة تنفي الجملة السابقة " لم يكن قد ترك " !! وبالتالي تعزز الخبر أنه " رأى " وتنسجم مع الجملة التالية التي تقول إنه تناول الظرف وفتحه ووجد فيه بطاقة الدعوة التي ما أن قرأها حتى سقطت من يده " كالجمر " ويزداد الالتباس حين يقول الراوي إن هذه البطاقة هي " نفس البطاقة التي كان قد تركها في درج مكتبه " !! ، فمن الواضح أن هذه الجمل التي تنفي إحداها ماتؤكده الأخرى تجعل الخطاب كله غير قابل للفهم إلا كجزء من لغة هذيانية لا تسمح بالتمييز بين الأشياء والوقائع فيبدو المشهد كله مضطرباً ومولداً للدهشة والغرابة في ذهن المتلقي . ويتضح المظهر الحلمي الهذياني لهذه اللغة إذ نعود إلى السياق القصصي الذي يشكل المقطع السابق جزءاً منه ، فالبطل [٦] يدعي إلى حفلة من قبل أحد معارفه أو أصدقائه ، ستقام في منزل قريب من منزله وهو يبدي حرصه على الحضور وإن فضل أن يكون متأخراً حتى لا يضطر إلى الانخراط في الثرثرة مع هذا وذاك ، يلبس ويتزين ويذهب لكن يفاجأ بأنه لا مظاهر حول المنزل لأي احتفال رغم اطمئنانه إلى أن التاريخ واليوم هو ذاته في البطاقة ، المفاجأة الأخطر أنه ماأن يصل إلى المنزل حتى يستقبله المضيف في ممر مظلم في بيت مهجور ثم يدفع به إلى غرفه شديدة الأضواء متقاربة الجدران وما أن يحاول الخروج منها لا يجد لها أي باب فيظل غارقاً في مخاوفه وكوابيسه التى

لافكاك منها . في المقطع الذي ورد فيه النموذج أعلاه نكتشف أن الحكاية كلها أحلام كابوسيه تحدث في النوم إذ يستيقظ البطل ليجد نفسه في غرفته وقد فاته موعد العمل والشمس تغرقه بأشعتها والعرق يتصبب من جسده ربما من أثر حرارة الشمس أو من شدة وطء الكابوس وربما أيضاً توهماً لاغير ولكي لانتوهم من جهتنا نحن القراء أن " الحفلة " مجرد حلم كابوسي ينتهي بالصحو منه تستمر الهذيانات الهلواسية إلى نهاية القصة حيث خرج البطل إلى الشارع ، ومأن يكون في منتصفه حتى يشمر عن ساقيه ويطلقهما للريح هربا من استيهاماته كما حدث في القصة الأولى (ص ٧٩) .

فالحفلة بدأت إذاً بسلسلة من الوقائع والأحداث المنقولة بلغة " عادية " أو " واقعية " ظاهراً ، لكنها لم تلبث أن تحولت إلى مجموعة من التخيلات والتوهمات الحلمية - الهذيانية المحكية بلغة مضطربة مفككة لا تسمح لنا بالتمييز بين الواقعي الممكن والمتخيل الغرائبي أو الفانتازي وبين الإستيهامات النفسية العصابية .

هذا بالضبط مايعيدنا إلى الحديث عن هذه اللغة من منظور لعبة الكتابة التي يمارسها الكاتب بوعي ومقصديه لا من أجل الإبهار وإظهار المهاره فقط ، وإنما أيضاً للتعبير عن رؤية وموقف من اللغة ومن العالم الذي نعيش فيه ونتواصل مع أشيائه وكائناته وعلاقاته بطرق ووسائل مختلفة . فلعبة الكتابة من هذا المنظور ليست " مجانيه " إذ إن مجرد رفض اللغة السائدة ومحاولة تملك لغة أخرى خاصة ومختلفة عنها يتضمن في ذاته دلالة لابد من مقاربتها والاجتهاد في تحديدها لا في مستوى المظهر المباشر للخطاب وإنما في مستوى التيمات التي يطرحها الخطاب ووجهات النظر التي يحملها وينقلها وهو يطرح هذه التيمة أو تلك ".

٣) الوظائف والدلالات :

إذا ماقبلنا مع بعض اللسانيين المحدثين أن " الترابط " مفهوم يتجه إلى تسمية العلاقات النحوية الظاهرة في النص بينما يتجه مفهوم " الانسجام " إلى مستوى علاقاته الدلالية العميقة فإنه يمكننا القول بأن ذلك الاضطراب والتفكك الذي لاحظناه في هذه اللغة الحلمية الهذيانية لابد وأن تقابله مظاهر تلاحم واتساق وانسجام في المستوى الدلالي للنصوص القصصية (٧) . فالأمر يتعلق هنا بكتابة قصصية أختار لها منتجها هذا المقترب اللغوي في سياق تجربة فنية إبداعية لا شك أنها جزء من تجربته الحياتية الوجودية وقد تحولت إلى موضوع للكتابة وبالتالي إلى مجال للاتصال الجمالي بيننا وبين الأصوات والنماذج البشرية

التـي تشكـل امتداداً ما لأصوات المؤلف ولذاته العميقة التي قد تختلف عن / وقـد تتطـابق مـع ذاته الاجتماعية العادية .

من هذا المنظور لعله من اللافت للنظر أن جل قصص المجموعة تعيد وتكرر تيمةً واحـدة وإن تنوعت جزئياتها وزوايا النظر إليها من قصة لأخرى ، هذه التيمة المركزيـة هـي وضعيـة نمـوذج إنسـاني يعيش ويعانـي أقصـى وأقسـى حـالات الشـقاء والبـؤس المـادي والعـاطفي والروحي ، إذ يعاني الفقر والاغتراب والعزلة والخوف ، والأسوأ من ذلك أن هذا النموذج يبدو يائساً من أي مخرج من هذه الوضعية المأساوية ، ومن هنا يندفع إلى شكل من أشـكال الهـرب الدائم الذي يفضي إلى لحظة الذروة في المعاناة ، إلى الجنـون أو المـرض والمـوت كأنمـا هـي طرق الخلاص الوحيدة من المعاناة ومن الحياة ذاتها .

وإذا كانت هذه التيمة واضحة في النماذج القصصية التي أشرنا إليها فـي الفقـرة السـابقة فإنها تظهر في قصة " موت أيوب " بطريقـة ترميزيـة تجسـد وتختـزل وتكثـف كـل أبعـاد هـذه الوضعية المأساوية الفاجعة ، فالقصة تحكـي خـبر شـاب تغـرب عـن أسـرته المكونـة مـن الأب والأم والزوجة والابن طمعاً فـي أن يجـد فـي المـدن البعيـدة حلمـه / حلمهـم المشـروع بالحيـاة السعيدة . لكن لا يلبث أن يعود إليهم فقيراً ومريضاً بلغ به المرض حد تفسخ الجسد ، وبالتـالي ما أن يستنجد بأمه كي تساعده على الخلاص من أوجاعه المبرحة حتى تبادر إلى كتـم أنفاسـه ليموت فيستريح ويريح !! .

فأيوب هنا ليس " نبيّاً " يتعالى على المعاناة ويرى فيها وسيلة للتطهـر والتسـامي وإنمـا هو شخصية واقعية تميل إلى نمط الإنسـان العـادي الـذي يواجهـه معانـاة فـوق قدرتـه وطاقتـه فيتحول إلى ضحية عاجزة عن المواجهه والمقاومة والتجاوز ، وبالتالي تكون نـهايته الفاجعـة هي ذاتها خلاصه الوحيد الممكن .

فاللغـة الحلميـة الهذيانيـة التـي تنقل وتجسـد خـبر هـذه الشـخصية المركزيـة فـي قصـص المجموعـة كلهـا مضطربـة ومفككـة لأنـها تصـدر عـن أصـوات ونمـاذج تعيـش حالـة أختـلال واعتلال . ولا غرابة أن تكون " معدية " للمتلقي وهو يجدهـا تتكـرر فـي كـل هـذه النصّـوص ، فحينما نقرأ هذا الخبر المأساوي نشعر بالتعاطف مع الشخصية لأنـها تميـل إلـى نمـوذج بشـري عادي مسالم مرهف وشفاف لكنه متورط في أزمـات نفسـية وفكريـة واجتماعيـة أفقدتـه قدرتـه علـى التماسـك والاتـزان والـوعي بالأمور كما ينبغي . لكننا لانقف عند هذه المشاعر المتجهـة نحو " الآخر النصي " بـل نقـع نـحـن أيـضاً تحت وطـأة الإحسـاس بـالقلق والكآبـة ، والرعب

أحياناً ، لأن مانقرأه ومانتخيله أثناء القراءة يذكرنا بأن الحدود بين السعادة والشقاء ، بين الفقر والغنى ، بين الصحة والمرض ، بين العقل والجنون .. ليست ثابتة وواضحة دائماً وإنما هشة ويمكن أن تضطرب مع أي أزمة خطرة فنواجه مصائر مشابهة لمصائر هذه النماذج .

هذا تحديداً هو وجه " العدوى " في لغة الكاتب التي بقدر ماتولد في المتلقي من المشاعر وبقدر ماتثير لديه من الأفكار والتصورات بقدر ما تكون قد حققت وظيفتها كلغة إبداعية .

وهنا لعل مايعزز هذه الوظيفة والدلالات المنبثقة عنها هو أن الكاتب ذاته يبدو متورطاً في أحوال ووضعيات شخوصه مما يسمح لنا بأن نصف تجربته الكتابية بالعمق والصدق .

لقد أشرنا في فقر ة سابقة إلى ماسميناه بتداخل وتراسل الأصوات بين " الرواي " و" الشخصية المركزية " ، بحيث تبدو العملية السردية وكأنها صادرة عن ذات واحدة تتكلم بأكثر من صوت ومن أكثر من موقع تماماً كما هي حال الشخص إذا يحلم أو يهذي ، وهنا نضيف إلى هذه الملاحظة أخرى مرتبطة بها ومتممة لها وهي أن حالة التصدع والانشطار في الكينونة الفردية نتيجة فقدان أو غياب التواصل الإيجابي الفعال بينه وبين مجتمعه وشروط تحيل في مستوى آخر من القراءة إلى الكاتب ذاته وهو مايعزز مصداقية المعاناة وعمق التجربة من وجهة نظر التلقي والتفاعل مع النص ، أما دليل هذا البعد الدلالي فنجده ماثلاً ، أولاً ، في اطراد اللغة الحلمية الهذيانية في كل قصص هذه المجموعة وكأن الأمر يتعلق بلغة تفرض نفسها على الكاتب في كل مرة يواجه الورقة البيضاء ويجرب لعبة الكتابة ، كأنه لا يختار هذه اللغة بقدر ما تدفعه هي ذاتها إلى اختيارها لأنها كامنة فيه وليست مجرد تعبير عن حالة عابرة يجرب كتابتها ويمضي إلى غيرها ، كما نجده عند غيره من الكتاب .

كما نجده ماثلاً في مستوى تلك التيمة الواحدة التي تتكرر كتنويعات يكشف كل منها بعداً من أبعاد الأزمة التي يعانيها نموذج إنساني ، هو أيضاً يتكرر في جل القصص بأسماء وفي أحوال مختلفة ، ولايجد منها مهرباً ولايرى لها حلاً فيكتفي بسردها وكأنه يعبر عن أصوات الكاتب وكائناته الداخلية .

لاشك أن الوظيفة التعبيرية المباشرة لهذه اللغة في هذا المقام هي البوح والتنفيس إذ إن اللغة الحلمية – الهذيانية مونولوجية بطبيعتها حيث تتجه من الذات إلى الذات . لكن البعد الحواري ليس غائباً عن هذه اللغة لأنها تحولت هنا إلى لغة كتابة موجهة بالضرورة إلى " القارئ المفترض " وهنا تكتسب وظيفة أو قيمة تعبيرية أخرى . هذه القيمة يمكن أن نسميها الرفض للغة السائدة ولمنطق العلاقات السائدة في الوسط الذي ينتج ويستقبل فيه النص

القصصي باعتباره عملاً إبداعياً وعملاً ثقافياً كذلك . هنا تحديداً تكمن أهمية هذه اللغة بما تطرحه من تيمات وتحمله وتنقله من وجهات نظر إذ إنها تحاول أن تفكك وتخلخل شروطها من خلال كشف الأبعاد المأساوية في العلاقات الاجتماعية الاستلابية والعدائية تجاه هذا النموذج الإنساني الهش والشفاف ، كأنها تذكرنا بأن الإنسان لايستسلم للمرض والموت والجنون والعزلة تحقيقاً لهوى سعيد واختيار حر وقرار واع ، لكنها " حيلة المضطر " الذي تحاصره الأزمات فيحرص على كشفها وفضحها وتسميتها حتى وإن من موقع " الضحية " .

من هذا المنظور نستطيع أن نفهم ونتفهم بشكل أعمق وظائف تلك المقاطع الاسترجاعية التي يحرص الكاتب على تضمينها في قصصه ليكشف فيها ومن خلالها جذور هذه الأزمة الفردية – الاجتماعية . فموت الأب في أسرة ريفية تقليدية فقيرة يمكن أن يعني تصدع الأسرة وضياعها كما رأينا في قصة " الأصدقاء " حيث اضطر الأخ الأكبر بطل القصة ، إلى التضحية بطفولته للنهوض بمسئوليات الأب المتوفى ، ولكن دون جدوى لأن الأطفال مثله سيفقدون حقهم في الطفولة السعيدة دون أن يحققوا طموحات مثل هذه الأسرة . كما أن السفر أو " الهجرة " إلى المدينة الحديثة الكبيرة والمعقدة قد تفضى إلى نفس المأساة خصوصاً إذا كان المسافر شاباً يضطر لترك زوجته الشابة وأطفاله الصغار فترة طويلة ثم يعود إليهم فقيراً مريضاً ينتظر موته الفاجع كما في قصة " موت أيوب " . وهنا تحديداً نكتشف أن فعل الهذيان والجنون والهرب الدائم من مواجهة الآخر الاجتماعي يتضمن إدانة للمؤسسة الاجتماعية وللثقافة التي تحكم وتوجه علاقات هذه المؤسسة بمختلف أشكالها ووظائفها ، فهي عاجزة أو غير مكترثه أصلاً بهذا النموذج الإنساني الهامشي الذي ماتحول إلى " ضحية " ، إلا أنه الطرف الأضعف في المجتمع . من هنا لاغرابة أن تكون لغته مأزومه مظهراً ووظيفة ودلاله لأنها لغة تحمل وتنقل معاناتها وبؤسها كفعل شهادة وكفعل رفض وقطيعة مع شروطها بحثاً عن شروط أكثر إنسانية ومعنى وقيمة وإن في مستوى المحلوم والمتخيل .

مع أن معاناة الغربة والاستلاب والإحباط في المدينة الحديثة مبررة في هذه القصص بما عرفه ويعرفه مجتمعنا من تحولات كثيرة أفضت في جانب منها إلى تفكك وتخلخل البنى والقيم التقليدية دون أن تفضي إلى بنى وقيم جديدة مستقرة ، خصوصاً في سياق التحول من الريف والبادية إلى المدن البعيدة ، إلا أن لهذه الوضعية مرجعية أخرى لاتقل أهمية عنها من حيث قيمتها التفسيرية وأبعادها الدلالية .

هذه المرجعية أسميها " أدبية – فكرية " وأعني بها قراءات الكاتب في كتابات عالمية وعربية حديثة عرفت بنزوعها إلى كشف مظاهر الغربة والاغتراب والاستلاب في حياة الإنسان الحديث في المدينة الحديثة .

فهذه المناخات الكابوسية الغرائبية الصادمة والفاجعة التي يصادفها ويعانيها إنسان أعزل بسيط ، بريء وعاجز عن فهمها وعن مواجهتها لابد أنها تذكرنا بروايات وقصص كافكا المترعة بالكوابيس التي تصل حد تحوير الطبيعة الإنسانية في الإنسان وتحوله إلى " شيء " أو كائن بلا أي قيمة أو معنى .

كما أن إلحاح الكاتب ، وبأساليب مباشرة في أحيان كثيرة ، على وطأة الغربة والاغتراب العاطفي والروحي تذكرنا بأعمال ألبيركامو التي يتمحور جلها حول هذه التيمة ، وخاصة روايته الشهيرة " الغريب " التي يحضر فيها الموت بقوة حيث إن موت الأم البعيدة عن " مارسو " هو الذي يدفع بهذا الأخير إلى قتل شخص آخر بريء لقيه بالصدفة في ذروة معاناته وكأنه يحقق بهذه " الجريمة " بعض معاني وجوده العبثي والمأساوي . كما أن هجاء المدينة الحديثة المترعة بالبشر الذين لاتواصل بينهم يذكرنا أيضاً بقصائد " ت.س.إليوت " التي أثرت في شعراء عرب آخرين عانوا من نفس الظاهرة وكتبوا عنها من هذا المنظور " كأحمد عبدالمعطي حجازي والبياتي (٨) " وهنا فإن عبارة " الذي يأتي ولايأتي " وعبارة " زحام شديد " ولاأحد لاأحد " أصبحت بمثابة " الكليشه " لشيوعها في مثل هذه الكتابات (٩) .

وبإمكان دراسة تنطلق من مفهوم " التناص " أن تستقصي هذه الملاحظات وتعمقها أكثر فأكثر إذ إننا نكتفي بالإشارة إليها هنا لما تلقيه من أضواء تفسيرية على وظائف ودلالات اللغة الحلمية الهذيانية في هذه التجربة القصصية المحلية ، وهنا لعله من الضروري أن نقول كلمة حول هذه القضية التي غالباً مايساء طرحها وفهمها بقصد أو بغير قصد حتى من قبل بعض النقاد المتخصصين ممن يركز على " الأثر السلبي " لمثل هذه القراءات في آداب أجنبية لها سياقاتها الخاصة لم يعشها ويعاينها الكاتب العربي . فمن المسلم به اليوم في الدراسات المقارنة الجادة أن التأثيرات الأجنبية وسواء تجلت في مستوى الأشكال الكتابية أو في مستوى التيمات والرؤى الفكرية ، لا تتم إلا حينما يكون فيما مايسميه إدوارد سعيد " فضاءات الاستقبال " والتلقي عوامل داخلية تلعب دور العامل المساعد في هذا السياق ، وسواء كان التأثير سلبياً أو إيجابياً من منظور المتلقي المحلي (١٠) .

ولعل حضور هذه التيمات والدلالات في بعـض كتابـات محمـد علـوان وعبدالعزيز مشـري وجارالله الحميد وغيرهم من الكتاب ، ممن ينتمي لنفس الجيل خاصة ، يـدل دلالـة أكيدة علـى أن عبدالله باخشوين لايفتعل موضوعه أو يولده من نصوص وتجارب غيره بقدر مـا يستلهم من تجربة فردية واجتماعية وإنسانية عامـة وإن أعـاد صوغهـا وطرحهـا فـي كتابتـه الخاصـة بطريقته الخاصة .

من هنا لاغرابة أن يؤكد في إحدى مقابلاته على أنه يعتبر نفسه " كاتباً واقعياً " حتى وإن بدا غرائبياً في بعض قصصه ، وأنه هو ذاته مصاب " بمرض الزهد في المكان " بعد أن هاجر وتغرب عن أماكن الطفولة الحميمة الأولى وأصبح غريباً في أى مكان يقيم فيه أو يرتاح إليه ، لأنه إنما يقيم بجسده لابعواطفه وروحه (١١) ، وفي كل الأحوال لقد أشرنا في فقرات سابقة إلـى أن في نصوصه ذاتها مايؤكد عمق وصدق تجربته وسنحاول في الفقرة اللاحقة كشف المزيد من جوانب وأبعاد هذا الموضوع .

٤) شعرية اللغة الحلمية الهذيانية :

لعله من المتفق عليه بين النقاد واللسانيين والبلاغيين أن من أهم الخصائص التـي تميز اللغة الأدبية وتولد فيها أدبيتها أو شعريتها خصيصتيـن أساسيتين ، الأولـى مـدى قـدرة اللغـة على توليد أكبر كميـة ممكنـة مـن الانفعـالات والإيحـاءات والرؤى والصـور فـي ذهـن المتلقـي باعتبـار هـذه اللغـة لغـة " التخييل " و" معاني المعاني " بامتياز ، والثانيـة مـدى قدرتهـا علـى الانتسـاب إلـى ذاتيـة الأديـب المبـدع الـذي بقدر مـا ينجـح فـي تكويـن وامتـلاك لغتـه الخاصــة "Idiolecte" داخل اللغة العامة بقدر ما يتحقـق لانجـازه ذلـك التميـز و" الاختـلاف " الضـروري لأي إبداع جمالي ، لغوي أو غير لغوي .

من هذا المنظور العام يمكننا القول بأن اللغة الحلمية الهذيانية تكاد تكون أدبية وإبداعيـة بطبيعتها لأن الخصيصتين السابقتين محايثتان لها ، فهذه اللغة وبأي صيغة وردت فـي الكتابـة الأدبيـة هـي ذات طبيعـة " ترميزيـة " " وإيحائيـة " لأنهـا تـدل علـى غيـر ماتقولـه وتسميه فـي مستوى الخطاب المباشر إذ تحيل إلى عالم غني بالرموز والصور ، هو عالم اللاوعـي ، تلـك " القارة المجهولة " كما يسميه فرويد ، الذي لانعرف عنه إلا القليـل . هـذا تحديـداً ماكشـفه علـم النفس الحديث الذي يؤكد بمختلف اتجاهاته على أن " اللغة الأدبية " هي أقرب اللغات إلى عـالم الـلاوعي سـواء كـان فـرديـاً أو اجتمـاعيـاً أو جـمـاعيـاً ، وهـو مانفـهمـه من قول " جاك لاكان " على الكاتب الذي يختار أن يعالج موضوع اللاوعي ويرغب في أن يخضع لقوانينه في كتابتـه

أن يصبح أكثر شبها بالشاعر حتى يؤثر أكثر على جوهر موضوعه .. لأن الشعر واللاوعي يدعم كل منهما الآخر[١٢] " .. ولايقتصر الأمر هنا على " الأدب السوريالي " الذي تأسس كتيار جديد في الأدب الحديث على استثمار مخزونات هذه القارة المجهولة وإنما يعم أي كتابة أدبية تعبر عن الانفعال الجمالي بالعالم وتنشد التأثير في المتلقي عبر ماتقوله وتثيره فيه من أخيلة وصور وانفعالات " دونما روية أو تفكير " كما يقول نقادنا القدامى .

أما شرط الخصوصية والذاتية فهو كامن بالضرورة في مثل هذه اللغة لأنه من غير الممكن أصلاً أن يحلم أو يهذي أحد نيابة عن غيره ، ولعل هذا ما قصده فيلسوف الرغبة الأهم في القرن العشرين " نيتشه " بقوله في إحدى مخاطباته : " إنك لاتجد شيئاً من صنعك مثل أحلامك وإنه لاشيء أكثر انتماء لك منها [١٣] " .

وإذا كان بعض الكتاب يتجه إلى محاكاة " لغات الخارج " فإن الكاتب الذي يختار لغة عوالمه الداخلية الحميمة مجالاً للتجريب والإنجاز الإبداعي لابد وأن يحقق هذه الخصوصية ، سواء كان واعياً بشعرية هذه اللغة أم لا ، وهذا تحديداً ما اتجه إليه عبدالله باخشوين في هذه المجموعة .

وإذ نحاول تحديد أبرز ملامح جماليات هذه اللغة من هذا المنطلق يمكننا أن نبدأ بملاحظة عامه لاتخفى على أي قراءة نقدية فاحصة لهذه النصوص .

هذه الملاحظة أن الكاتب يستخدم في كل قصصه لغة تكاد أن تكون عارية من تلك الجماليات المرتبطة بالمفاهيم والممارسات البلاغية التقليدية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات والتمثيلات المجازية ، ومع هذا تبدو لغته جديدة مبتكرة مدهشة ومليئة بالدلالات الإيحائية فضلا عن خصوصيتها وذاتيتها . لماذا ؟ لأن الكاتب يمزج بعفوية كبيرة وبمهارة أكبر بين لغة تبدو لنا في بدايات القصة سردية عادية تنقل الخبر والمعلومة وترصد الحدث بحيادية تبلغ حد البرودة أو اللامبالاة ،ثم ماأن نتقدم في القراءه حتى تخيب توقعاتنا وتتولد فينا الصدمة إثر الصدمة والمفاجأة عقب المفاجأة ، فنحن لانلبث أن نكتشف أن الأخبار والمعلومات والمشاهد ترد في سياق حلمي هذياني مترع بالغرابة والفانتازيا التي لم نكن نتوقعها أو نتخيلها مما يجعلنا نعيد قراءة النص من جديد على ضوء هذه اللعبة الكتابية المتطورة . هنا تحديداً لابد وأن نتذكر مفهوم " التغريب " الذي عده الشكلانيون الروس من أهم خصائص ووظائف اللغة الأدبية ، وهي تنفي عن الأشياء والظواهر والكائنات والعلاقات ألفتها وعاديتها لتظهر لنا وكأننا ندركها ونتواصل معها لأول مرة . ففي قصة " يقظة مبكرة " رأينا

كيف أن الراوي ينقل خبرا عادياً حد الألفة والابتذال عن ذلك الشاب الذي يستيقظ مبكراً ويشعر بسعادة وراحة بال يتهيأ للخروج وتناول الإفطار عند أقرب فوّال ثم الذهاب إلى عمله ، لكن هذا الخبر لايلبث أن يقلب ويتحول إلى خبر غريب حد الأسطورية إذ ندرك في نهاية القصة أن كل ماقرأناه وتخيلناه مسبقاً لم يكن سوى توهمات هلواسية تصدر عن شخص أقرب إلى الجنون منه إلى السويه العاقلة والعقلانيه ..

لكن مفهوم " التغريب " لايكفي هنا لوصف هذه اللغة إذ إن هناك خصيصه جمالية أسلوبية أخرى تتولد عن هذا الانتقال العفوي من مستوى لغوي إلى آخر وأسميها " المرونة الأسلوبية " التي تقابل " السكونية " أو " الجمودية " Rigidite التي نجدها ماثلة في أي لغة تقليدية أمتثالية Comformiste نكاد نتوقع ماستقوله قبل أن نكمل قراءتها أو سماعها .

هذه المرونة تعزز وتدعم من خلال استثمار لغة الذاكرة المنظمة في مقاطع معينة من القصة ودونما استسلام لإغوائية التذكر أوالتداعي ، إذ إن هدف الكاتب ليس أكثر من إضاءة المشهد القصصي لكشف المزيد من أبعاده في المكان وفي الزمن وتفسير أو تبرير بعض غوامضه وألغازه التي تبدو غريبة وغير مفهومة للمتلقي . هذه الخصوصية مهمة جداً لأنها تؤكد أن الكاتب يستثمر ويوظف تقنيات كتابية جديدة ومتطورة مأخوذة عن تقنيات التأليف والتركيب والمزج (المكساج) المعروفة في المشهد المسرحي أو السينمائي .

هذه المظاهر الأسلوبية تتردد وتتكرر بانتظام في كل قصص المجموعة ، حتى في تلك التي تنتمي إلى مجموعة سابقة مفقودة (١٤) ، مما يدل على أن الكاتب لايترك أو يخفف من الآليات البلاغية التقليدية أو يريد أن يتحول عنها ، أو يقطع معها ، إلا لأنه يريد تجريب تقنيات كتابية جديدة تساعده على توليد رؤى ومشاعر وأفكار جديدة إن في كتابته وإن في المجال التداولي الاجتماعي الثقافي الذي يكتب فيه وعنه وله .

من هنا يمكننا القول بأنه لايريد إبهار القارئ وإقناعه بالصور والتمثيلات الشعرية ولا بالأحداث الطريفة والغريبة والمبتكرة بقدر مايحاول خلخلة توقعاته وقناعاته المعهودة وتوليد الجديد مكانها عبر هذه اللغة المضطربة المفككة والمترعة بجمالياتها الخاصة ، ولعله من الطبيعي جداً والمنطقي جداً أن كتابة من هذا النمط لاتسعى إلى إثبات جمالياتها الشعرية الخاصة بقدر ما تعمل على تأسيس شكل من أشكال " جماليات القبح " الجديدة في سياق أدبنا المحلي . فهذه اللغة لا تتشعرن ولا تشعرن موضوعها لأنها تتجه إلى كشف وفضح أبعاد

المعاناة الإنسانية في حياة هذه النماذج التي لا تعرف من الحياة غير الشقاء والبؤس والجنون والعزلة والمرض والموت الفاجع .

حتى مفهوم " الواقعية السحرية " الذي انبثق عن الكتابات السردية الحديثة في أمريكا اللاتينية كما نعلم وارتبط بها لاينطبق تماماً على هذه اللغة التي تميل في بعض مظاهرها إلى نصوص أدبية كثيرة في ثقافتنا المحلية يمكن أن نعتبر لغتها حلمية هذيانية " ذلك لأنها مأأن تقرأ من منظور النقد الحديث حتى نكتشف أنها تخلط دون وعي ودون مقصديه بين الواقعي والمتخيل والمتوهم كألف ليلة وليلة وقصص الرحلات والسير والمغازي والحكايات الشعبية بل وحتى الكتابات التاريخية التي يظن أنها لاتقول غير الحقائق !!

فإذا كان الكاتب يعتبر نفسه واقعياً فإنه كذلك وإن بطريقته الخاصة إذ إن في كل مجتمع بشري عوالم إنسانية مهشمة في الواقع ، كما في الخطابات لا لشيء إلا لأن المؤسسة الرسمية تعمل دائماً ، كما بين ميشيل فوكو على إقصائها وتهميشها باعتبارها شاذة وغريبة وخطرة ، وهذه العوالم تحديداً هي ما تقوم اللغة هنا على استحضاره ووضعه في وسط المشهد بصراحة وجرأة تضاعف من جمالياتها الخاصة . فالكاتب يبدو وكأنما تخصص في تتبع أحلام شخوصه المحبطة وهلوساتها وهذياناتها سواء كانت تتواجد في سرير النوم أو في سرير المرض ، في الشارع أو في الحمام المنزلي ، في مكتب العمل الوظيفي أو في مركز الشرطة وسواء كانت بمفردها أو ومع شخص أجنبي غريب عنها أو في الوسط الأسري العائلي .. ورغم أن القارئ العادي " والعاقل " قد ينفر منها وقد يرفضها لما فيها من نزعة سادية - مازوخية لكننا نتقبلها لأنها جزء من لعبة الكتابة وجزء من المصموت عنه واللامفكر فيه في واقعنا وكتاباتنا . فإذا كان " الإنسان العادي عصابي بشكل عادي " كما قال فرويد فإن " المبدع أو الفنان عصابي بشكل إبداعي أو فني " ومن هنا تطغى الجماليات على إنجازه حتى وإن غامر باتجاه الشاذ والغريب والقبيح في الحياة .

ثم إن مايجعلنا نتقبل هذه اللغة وهذه التجربة أن الكاتب لايختار لغة " التمرد والنضال " ثم يرتاح بعد أن يكون قد أوصل " الرسالة " إلى المتلقي وإنما ينخرط بكل كيانه في معاناة شخوصه وأصواته كما رأينا .

من هنا فإنه يبدو كصيغة محلية لكتاب مثل آرتووجان جينيه وصنع الله إبراهيم ومحمد شكري وغيرهم من مؤسسي كتابة الألم والقسوة التي لا تسلي وتمتع إلا وهي تجرح وتؤلم كأنها تقول لنا إن الإنسان المريض البائس المحبط لايغني بقدر ما يصرخ . نعم قد

نستمتـع ونبتسم ، وربمـا نضحـك ، ونحن نقرأ بعض المقاطع التي تنضح بالمفارقات الساخرة كما في ذلك المشهد الذي تحمل فيه الأم عصا غليظة تكاد تهوي بها على رأس الرجل العجوز الذي جاء يخطب ابنتها وكادت " الصفقة " أن تتـم بينـه وبيـن الأب لـولا تهـديـدهـا الجـاد لهمـا . لكننـا سريعاً مانـدرك أن المشهـد كلـه " تراجيكوميدي " لا يبعث على الضحك بقدر ما يولد الإعجاب بهذه الأم التي بلغ الغضب حد الجنـون والتهيؤ لارتكـاب جريمـة مستحقة دفاعـاً عـن مستقبـل ابنتهـا . أمـا حينمـا نتـذكـر أن هذا المشهد يرد في سياق حكاية مأساوية فاجعة (موت أيوب) فإن ضحكنا لو حدث سيتحول إلى مفارقة تفضح لامبالاتنا وبرودتنـا ، وربمـا لا إنسانيتنا خصوصاً وأنه المشهد الوحيد في المجموعة كلها الذي نصادف فيه ضحكاً هـو أقـرب مايكون إلى الانفجار الهذياني الذي يعبر بـه الجسد عـن حاجتـه إلـى التنفيس عـن ألمـه حتـى لاينهار تحت وطأة الأزمة .

ولكي نستل من هذه الملاحظة الأخيرة مانختم به هذه الفقرة من القراءة نؤكد مجدداً علـى أن مركز الجماليات في هذه اللغـة الحلميـة الهذيانيـة إنمـا يرتبـط بكونـهـا " لغـة جسـد " يحـاول تعريف معاناته عبر لعبة الكتابه وبالتالي فإنها تمثل ، من المنظـور السيميائي العـام ، علامـة رمزية واحدة غامضة ومفتوحة الدلالات .. كأرقى ماتكون عليه اللغة الشعرية الحديثة .

هذا لايمنع أن قراءة أخرى يمكن أن تجد هذه التجربة كلها عبثيـة ومجانيـة وفارغـة مـن أي معنى كما أشرنا إليه سابقاً ، ولعل قراءه أخرى تجدها غير جديرة بالقراءه لأنهـا يمكـن أن توقظ فيها عبر هذه اللغة / العلامة الهذيانية كوابيسها وهذياناتها المرعبة حقاً .

ومن باب الأمانة مع القارئ ومن بـاب الصدق مـع النفس أؤكـد مـن جهتـى أنني مـا أن فرغـت مـن إنجـاز هـذه القراءه حتـى شـعرت بـأن " الحفلـة " تدعونـي إلـى قـراءة أخـرى .. وبإلحاح . إلى قراءه قد أسميها احتفالية ، لكنها بالتأكيد لن تكون احتفالاً بهذه المجموعـة فـي ذاتها وإنما بها كأفق لما نحلم به من كتابة تعمق وتؤنسن علاقاتنا بهذه القارة المجهولة التـي يحملها كل منا فوق كتفيه دون أن يجرؤ على المغامرة باتجاه كائناتها الحميمة . أعلم جيداً أنـه ليس من السهل على كل أحد أن يسرد أحلامـه وهذياناتـه بهـذه الشفافية وهـذه الجـرأة وهـذا الصدق وهذا العمق .. لكن هناك من بدأ وهذا هو المهم .

هوامش وملاحظات :

(1) عبدا لله باخشوين " الحفلة " ، شركة دار العلم للطباعة والنشر ، جده ، ط ١ ، ١٤٠٦ - ١٩٨٥م .

(2) ألقيت هذه الدراسة في إطار المهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة (الجنادرية) شعبان - ١٤٠٨ ، أبريل ١٩٨٨ ونشرت في نفس العام في مجلة الآداب البيروتية في عدد خاص بأوراق هذا المهرجان و لم أطلع عليه .

(3) يمكن أن يشكل خطاب الحلم أو / خطاب الهذيان موضوعاً لأطروحة جامعية هامة خصوصاً وأن بعض الأعمال القصصية والروائية العربية ثرية بالأحلام والهذيانات التي تشكل مفاتيح أساسية لقراءة النص في جملته ، ويحضرني الآن من هذه الأعمال " نجمة أغسطس " على سبيل المثال .

(4) يمنى العيد ، الراوي : الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ، ط ١ ، ص ٢١٠ ومابعدها

(5) انظر محمد خطابي " لسانيات النص ، مدخل إلى إنسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩١م.

(6) مفهوم " ا لبطل " غير ملائم هنا إلا إن أخذناه بمعنى " البطل السلبي - Anti - Hero ونستعمله لأنه أكثر عملية من مفهوم " " الشخصية المركزية " الأقرب إلى طبيعة الأعمال القصصية الحديثة التي غالباً مايكون فيها البطل ضحية محطمة بائسة مسحوقة وعاجزة عن التدخل في مصيرها بعكس مانجده في الأعمال السردية التقليدية كالحكايات والسير .

(7) لسانيات النص ، ص ٣٤ ومابعدها .

(8) أنظر الدراسة النقدية الهامة بعنوان " المدينة في الشعر العربي المعاصر " د. مختار أبو غالي ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٥م. / أنظر أيضاً د. منصور الحازمي ، فن القصة في الأدب السعودي الحديث / دار العلوم / الرياض ١٤٠١- ١٩٨١م. ص١٢٥ ومابعدها .

(9) عن تأثيرات إليوت على أحمد عبدالمعطي حجازي أنظر الدراسة الهامة لصديقنا د. سعد البازعي بعنوان " ممالك اليباب " النص الجديد ، ع٢ ، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م. ص ١١ ومابعدها .

(10) إدوار سعيد ، " هجرة الأفكار والنظريات " الكرمل ، ع ٩ ، ١٩٨٣م. ص ١٢ ومابعدها .

(11) أجرى المقابلة مع الكاتب عبده خال ونشرت في " عكاظ " ، ع ١٠٤٠٩ - الاثنين ٧ رمضان ١٤١٥هـ - ٦ فبراير ١٩٩٥م. ص ٣٣ .

(12) عبدالمقصود عبدالكريم " جماليات الحلم " مجلة " ألف " مجلة البلاغة المقارنة ع ١٤ ، ١٩٩٤ ص ١٥٤ ومابعدها .

(13) " ألف " ص ١٤٧ .

(14) أنظر الهامش في نهاية " الحفلة " بعنوان " إشارات " حيث يذكر الكاتب أن القصص الثلاث الأخيرة هي ماتبقى من قصص المجموعة الأولى المفقودة (ص ١١٧) .

قراءتان في مجموعتين قصصيتين عبداللطيف الأرناؤوط

١ـ مقاطع من حياة مجموعة لوحات قصصية فنية

للكاتبة " شريفة الشملان " نهج ذاتي في كتابة القصة القصيرة ، ففي مجموعتها القصصية " مقاطع من حياة " قصص أشبه بلوحات فنية انطباعية ، إذ نادرا ما تعمد إلى بنية تقليدية للقصة من الناحية الفنية .. لكن قصصها جميعها تعتمد على تصوير العالم النفسي للشخصيات والحياة الداخلية ، فتتولى هي السرد أو تتيح للشخصية أن تتحدث بطريقة الحوار الداخلي . وقد تتألف القصة عندها من مجموعة لوحات فنية ينظمها رابط داخلي ، تؤلف منها وحدة ضمنية كما في قصتها : " أعين سبع أو مقاطع من حياة " . وليس في قصص " شريفة الشملان " أسماء صريحة للشخصيات أو تمهيد زماني ومكاني ، وإنما تركز الكاتبة على بؤرة التأثير أو الأزمة النفسية ، فتضع الشخصية مباشرة في قمة صراعها ومواجهتها للواقع ، وغالبا ما يكون صراع البطل مع نفسه أو مع الآخرين .. ونادرا ما يقع بينه وبين البيئة . وهي لا تعنى كثيرا بالزمان والمكان الخارجي لأنها تهتم بالزمن النفسي ، ولا تلمح بالوقائع والأحداث إلا لمحة من ثنايا الأزمة النفسية التي تعيش فيها الشخصيات .

والبيئة الخارجية في قصصها ليست إلا إطارا للحياة الداخلية ، وما يصطخب في النفس من مشاعر حادة .

في قصتها الأولى " أعين سبع " ترسم لنا ست لوحات أو مشاهد تؤلف بينها رؤية متكاملة ، وتجمع بينها وحدة داخلية عضوية ، فالعين الأولى هي عين بطلة القصة التي تتطلع إلى الأفق المربد حيث تتكاثف الغيوم ، ويتساقط المطر فيقرع سقف بيتها ، وينغرس في ذاتها ، ثم ينحسر الغيم وتطلع الشمس ، فتحدق فيها ملياً دون أن تؤذيها أشعتها لأنها ألفت أن تبصر الحقائق بعينين قويتين .

أما العين الثانية فهي عين المحب ، وهو يقلب صفحات كتابها ، فيغمره نور تتولد منه قصيدة رائعة ، وقصة حب لا حدود لها .

أما العين الثالثة فمعصوبة لا ترى ما يبصر الناس ، ولكنها ترى ما لا يراه المبصرون .

والعين الرابعة مسلطة على مشهد طفل غير شرعي ، يعاني من الوحدة ولا يفهم دروس المعلم وشروحه عن الألف والياء ، فيغادر المدرسة ويهيم على وجهه نحو البحر .

والعين الخامسة بن محروق يذوب فيه المحب وينسى كل خطر حوله

والعين السادسة عين طفل يرقب النار فيرى فيها دفء حضن أمه التي هجرته ، فيعانقها ، ويحترق ، وتدثره عمته بلحاف ، ثم تنقله إلى المستشفى .. ليرتمي بين ذراعي أمه ، وينام وملء أنفه رائحة بخورها .

والعين السابعة تتابع سطور رسالة من المرأة إلى زوجها وحبيبها ، لقد أحبته حتى حملته في جفنها ، وفرشته مظلة على قلبها ولكنه حطم حياتها بغيرته ، ولم يبق أمامهما إلا الانفصال .

للوهلة الأولى يخيل لنا أن اللوحات التي ترسمها العيون السبعة لا رابطة بينها ، ثم يتبين أن تلك الصلة الخفية بين المشاهد التي تؤلف قصة حب مخفقة ، أفضت إلى علاقة حب لم توثق بعقد زواج وكانت نتيجتها مؤسية .

وعلى الرغم من التطور الفني في عرض القصة إلا أن الكاتبة لم توفق في إيصال ما تريد إلى القارئ بسبب الغموض الذي اكتنف القصة ، وتحطيم الزمن الخارجي والتداخل في تسلسل الأحداث .

أما القصة الثانية " صحراء ودم " فربما تكون أكثر قصصها التزاما بحبكة قصصية واضحة . رجل وامرأة يجمع بينهما الهرب من القصف ، ولعله القصف الإسرائيلي أو الحرب الخليجية ، يخرجان معا ، وتجمع بينهما مشاعر الخوف وحب البقاء ، هي خلفت وراءها بيتها المحترق وأشلاء أخيها الصغير وأمها ، بيتها لم يسقط بل كسحته الجرافات ،. وهو ضائع تائه . جدتها وحدها هي الباقية على قيد الحياة وهي التي تخطت كل الكوارث . بطلة القصة تسير هائمة مع الرجل ، وتحمل في ساقها جرحا غائرا ، وهو دليلها ومرشدها في الصحراء ، يتغلب عليها الألم فتعيا عن المسير ، فينهرها ، لكنها تلتمس منه أن يحملها ، فيبدي عجزه ، ويستحثها أن تسرع لأن الشرطة تلاحقهما ، ومن خلفهما الدمار والنار .. ولابد من السير ليضيعا معا في زحمة المدينة .

سألته : ولكنك تركت هناك أناسا غيري .. ألا تخاف عليهم .. ؟؟ ويتطور نقاشهما إلى خصومة ، يبصق عليها ، يستل خنجره ، فيغمده في صدرها ، ويسير.. ويخلفها جريحة في الصحراء ..

تدركها الشرطة من أبناء قومها ، وجوههم كوجوه الآباء والأجداد ، يرون الخنجر فيتهمونها بالقتل ، ويحمل جسدها إلى النقالة أما روحها فتبقى في الصحراء .

القصة قوية الإيحاء ، بل لعلها حافلة بالرموز ، فصمود الجدة وحدها هو صمود لعله يرمز للأمة في مواجهة العدو ، والطعين يصبح هو الطاعن في عرف العدالة ، والطرفان يداويان هربهما من عدو أكبر ، والظلم لا منطق له ، والعجز الإنساني الذي لا يرحم يتجلى في مواجهة مجتمع القوة ، فالقصة على قصرها حافلة بالرموز ، والمرأة فيها ضعيفة مسلوبة الإرادة ، لا يرحمها المجتمع ..

ونكتفي منها بعد القراءة بما تحدث في النفس من مشاعر ، فنحن أمام مشهد من مشاهد الرعب الغامض شأن الأفلام المرعبة التي يقدمها المخرج المعروف هيتشكوك .

وفي قصة " الخائن " المستوحاة من جو الحرب ، تظهر فتاة صغيرة تمطرها أمها بالأوامر والنواهي خوفا عليها من الأذى ، وبيدها تفاحة تقضمها .. والحرب يخيم شبحها على المدينة .

أما هو فجندي من الجنود المحتلين يتربص على خطوط القتال ، يذكر صغاره فيتمنى أن يضمهم إلى صدره في تلك اللحظة . يخبر قائده أن المدينة أصبحت محررة ، وكأن خريطة مدينته أصبحت خريطة لجسده ..

الطفلة تفلت ، بالرغم من تحذيرات أمها ، وتخرج إلى الساحة غير مبالية بأصوات القنابل والطائرات ، فقد سئمت سجن البيت وطعامه الرتيب الذي فرضته الحرب .. ترى كرة من حديد تحسبها تفاحة ..

تعبث بها ... تنفجر القنبلة .. فتتمزق . يقترب الجندي المعادي .. صوت الانفجار يهزه .. يحملها بين يديه إلى المستشفى .. تتعالى الأصوات ، تستنكر عطفه الإنساني ، لابد أنه جاسوس ، وإلا فكيف يحمل طفلة من أبناء مدينة يهاجمها .. ؟؟ يفتقده قائده في أثناء غيابه .. لابد أنه هرب .. يجده في المستشفى بعد تحرير المدينة .. وقبل أن يفتح فمه ليدافع عن إنسانيته ، تخرسه رصاصات إلى الأبد ، وتخرس الطفلة من فوق سريرها ، ولا يبقى إلا تفاحات من حديد تحصد في شوارع المدينة الكبار والصغار .

القصة رائعة ، تفضح منطق الحرب ضد الإنسانية ، وتكمن روعتها في تكثيف الرؤية ، وتصوير المفارقة الإنسانية في سلوك الشخصيات ، وتثبت أن الكاتبة تجيد وتبدع حين لا تذهب بعيدا في الغموض والرمز . وقصة " البحث عن غفران " تتناول الكاتبة فيها حياة أم غادرت زوجها مع ابنتيها وقررت ألا تعود إليه ..

إنه نادم الآن فقد بدا البيت بعدهم خاليا .. يراجع حساباته .. يتجه إلى بيت أهل الزوجة . ترحب به البنتان . وتعلنان للأم نبأ قدومه .. يشعر أنه على شفا تجاوز أزمته ، لكن صوت والد الفتاة يردد : " لا . . لا " الزوج لا ييأس بل سيبذل الكثير لينال الغفران بعد أن فقد فردوسه الأرضي .. تعتمد الكاتبة شريفة الشملان في قصتها على الحوار الداخلي ، وتحسن تصوير أزمة الصراع في نفس البطل ، لكنها تحمل الرجل المسؤولية ، وتناصر المرأة ، وهي إذ تندد بالطلاق أو الخلافات الزوجية ، ترفع إصبع الإتهام في وجه الرجل ، وهذا شأنها في قصة " مقاطع لامرأة جديدة " . لكنها لا تجعل المرأة سلبية يتحكم بمصيرها الأب .. فهي إنسانة تراجع ذكرياتها .. وتصفح .. تتخلى عن قسوتها ، وينتصر الحب في أعماقها على الحقد وزلات الحبيب .

الأم تصر على الطلاق ، والأخت تتحدث باسمها .. والأب يلعن الزوج المخادع ، أما هي فلا أحد يشعر بما يعتمل في قلبها من لواعج الحب الممتزج بالأسى ، تتابع أخباره ، تتمثل حياته وحيدا ، تغامر في المسير إلى باب بيته لتطرقه ، فلا تجده .. تطمئنها الجارة أنه سيعود إليها .. تهيء له مجلس صفاء وأنس ، وقلبها يردد : سيطرق بابك .. لابد أن يعود .

ويطرق الباب أخيرا .. لا ليحملها كالفارس النبيل ، بل ليطلب منها سلفة . إنه يبتزها .. تطرده .. وينفتح أمامها باب الحرية على مصراعية .

فقد بدد تصرفه الشائن كل حب كان يأسرها ويعذبها ..

وفي قصة " مقاطع من حياة " لوحات ومشاهد مترابطة ، ترسم فيها الكاتبة حياة امرأة ماتت أمها وهي في العاشرة ، صدمتها الحياة ، فنقلت إلى مستشفى الأمراض النفسية ... يزور المستشفى أحد المسؤولين ، فتود لو تتلمس عباءته الفخمة ، فيسألها عن سبب رغبتها ؟؟ فتجيبه : أريد ان أعرف كم تساوي عباءتك لو بيعت ، وهل يكفي ثمنها لشراء حلوى لأطفال قريتي ..؟؟

ثم نتبين سبب انهيارها .. فأبوها تزوج من امرأة قاسية بعد وفاة أمها ، كانت امرأة مبذرة ، دفعت بالأب أن يستجيب لنزواتها ، فباع كل ما يملك حتى الحديقة التي تحيط بالمنزل وتغضب الفتاة ، وتخدش وجه زوجة أبيها ، وتنقل في لحظة انهيارها النفسي إلى المستشفى ، وهي في السابعة عشرة من عمرها ، يداوونها بالعقاقير لكنها تعلم أن جرحها لن يندمل .. أما المسؤول الذي اعترضته ، فيرسل الحلوى لأطفال قريتها .

في هذه القصة تحمل الكاتبة الأب جريمة انهيار ابنته النفسي بسبب ضعفه أمام الزوجة ، وإن كانت الزوجة تشترك معه في مسؤولية تحطيم نفسية الفتاة . والكاتبة شريفة تدين هنا النزوات الإنسانية والأنانية التي تعمي الأبصار .

ولعل قصة " أوقات لجحا أبو فانوس " من أكثر القصص غموضا وتجريدا ، حتى ليتهيب المرء أن يفك رموزها ، لأنه يخشى أن يقع في الغلط والتوهم ، وإن كنت قد فهمت منها .. إنها تعبير عن حلم وطني كبير ، يستمد رموزه من أساطيرنا الشعبية الموروثة (حكاية جحا ومصباح علاء الدين) مع دمج لبعض المؤثرات الثقافية الأخرى (مصباح ديوجين الباحث عن الحقيقة) يحمل جحا فانوسه ويسير عبر الزمن ، ليتقي الأخطار والعثرات ، فتتحقق الأمنيات لأن فانوسه يرشده إلى ما يريد ويتمنى .

وحين أصبحت أمنيته " صحنا من العسل " تكاثر ذباب العالم عليه ، وسعت زوجته وشريكة حياته جهدها ليطفئ فانوسه ، وهو يخشى يوما أن تخذله عيناها فلا يجد غير فانوسه .

أما ابنته في المدرسة ، فتتعرض لهزء وسخرية زميلاتها ، فالفانوس الذي يحمله الأب أصبح جزءا من الماضي ولا يليق حمله برجل يحيا في عصرنا ، لكن جحا يحقق بنوره المعجزات .

وتجتمع على جحا أصوات غريبة ، تريد أن تجرده من فانوسه ، وتقنعه أن الحقيقة التي يبحث عنها ، إنما هي في داخله ، فيرفض تسليم مصباحه .. لكن " شريكة حياته " تسلم الفانوس للطامعين به .. غير أن الفانوس ينبثق في داخله نور .. وتتفجر منه حقائق كبيرة .

هذا الحلم الذي تجسده الكاتبة من خلال الرموز .. يشير إلى صراع الإنسان العربي مع العصر .. فجحا يريد أن يقتحم عصرنا المادي ، ويتجاوزه بما تحمل روحه من غنى موروث ، ونور فانوسه " الماضي الروحي " هو ذلك الإرث العظيم من القيم التي تشع على العصر ، لكنه أغرق في أمانيه الدنيوية ، حتى تيسر له ذلك الصحن من العسل (الغنى المادي وما جره النفط من يسر ورفه) فكثر على العسل الذباب (الطامعون الغربيون) ، وما كان للغريب أن ينال العسل لولا تعاون أبناء الأمة على تحطيم تراثنا . وسعيهم لاقتسام ما جناه الوطن خلال سعي رجاله الطويل ، وتآمرهم على تحطيم الفانوس الذي أنار العصور ، لكن المكاسب المادية التي نالوها لم تطفئ الحقيقة، ولئن وقعت الخسائر المادية ، فإن روح الأمة ستظل كامنة في الأعماق تغذي مصباحها المتوهج بزيت روحي خالد لا ينفد .

هذه هي محاولة لفهم القصة من خلال الإسقاط الاجتماعي على رموزها ، ويقوي هذا الظن إشارة الكاتبة إلى اندماج الطين بالطين ، (أي التقاء المصالح المادية الرخيصة في حرب الخليج) والرمز إلى خسائر الحرب وضحاياها بروائح اللحم المتفسخ ، المختلط بالطين .

و فسرنا القصة في ضوء إسقاط فردي على شخصية الكاتبة ، فإن ذلك ينقص كثيرا من قيمتها .

إن الراوي عادة يمارس لونا من الهذيان والوهم ، لكنه هذيان له مصداقيته وصلته بالواقع ، وغايته من ذلك أن يجعلنا نحس أن بطله قريب منّا يسهل التواصل معه ، وهو يقيم لونا من المصالحة بين الأديب والواقع يقول الدكتور شكري غالي :

" تؤدي أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق في طبيعة الوجود ، فالواقع يمسي نوعا من الحلم ، والحلم يمسي نوعا من الواقع وإن اختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيري للرؤية الحدسية " .

والكاتبة شريفة الشملان في هذه القصة تقدم ألوانا من الاستيهام وتوظف حلمها توظيفا فنيا ، وترمز به إلى الواقع الذي تختلط فيه الأزمان : الماضي والحاضر والمستقبل .

وهذا الاستيهام نفسه نجده في قصتها :" أبجدية الانطلاق " التي تصور فيها معاناة امرأة محطمة ، تقف على هاوية الجنون ، ويختلط في اعترافاتها الحلم بالحقيقة ، فقد طلقت زوجها غير نادمةرغم معارضة أهلها ، وهي الآن تكتب اعترافاتها على مائدة الجراح .. لقد أسلمته جسدها أما روحها فمن يداويها ..؟؟ بل لعلها تشفي روحها بقبلة من أحد أطفالها الذين افترقوا عنها .

وحكاية " ليلى والذئاب " عند الكاتبة شريفة حكاية لطيفة تختلف في نصها ورموزها عن الحكاية المعروفة بهذا العنوان ، إنها إسقاط رمزي اجتماعي أو فردي . الذئب يهدد الخروف ، فيستنجد بإخوته الخراف ، لأن لهم قرونا يدافعون بها ، لكن الخراف تقول له : قروننا خلقت للحملان عندما تهجم علينا ، فيستنجد الخروف الصغير بالدب الذي يدعي أن الذئب يخافه ، لكن الذئاب تجمعت ومعها ذئبة شرسة ، معروف تاريخها بتسليم بيوت الحملان للثعالب .

سألت ليلى المعلمة : هل نقتل الذئاب بالقراءة والتعلم .

قالت المعلمة : يمكن ذلك إذا استطعنا أن نحدد مكان انتشارها .

فتحت ليلى الخريطة ، فوجدت أن الذئاب تملأ الكرة الأرضية .

منذ ذلك اليوم لم تستطع النوم .

ولا يسعنا إلا أن نستخلص من هذه القصة رموزا لحرب الخليج ، أو أي حرب تؤول إلى إرهاب الأطفال ..

وفي قصة " موسم الرطب " تعمد الكاتبة إلى السرد المباشر ، فتصور نزوح الأهلين عن قراهم بسبب الحرب في موسم الرطب ، حيث تترصدهم القنابل والدمار ، وتنضم الطفلة المدللة " فاطمة " التي يسمونها " فاتي " إلى قوافل الجنازات التي حصدتها الحرب ، ويمر سرب يمام وهو يردد :

ـ يا فاتي .. يا أختي طاح الرطب وما ذقته ..

وتجيد الكاتبة في تكثيف الرؤية فلا تتجاوز القصة صفحتين ، لكنها مفعمة بالمشاعر الإنسانية القوية .

وفي قصة " حص يا صقرا منتوف الريش " ترميز واضح لاحتلال الكويت ، فالمرأة التي كانت صقرا ثم نتف ريشها ، وأجريت لها عملية رغما عنها ، ولم يدافع ابنها عنها ، حين كان جنكيز يلبسها رداء العملية ، كانت عزلاء مقطعة الأحشاء تستنجد بالله ناصر الضعفاء ، وتندب خسارة أملها ، غير أن المطر لابد أن يأتي ، مطراً زرع الريش جديدا ، ويغزل شعرا ينتثر على سطح القمر .

وفي قصتها " جلدك يا ثعلب " تفضح الكاتبة القيم الاستهلاكية لدى شعبنا ، ولا سيما عند الطبقات التي انسلخت عن واقعها ، فقلدت الغرب وتمثلت بقيمه ، البطلة يهديها عشيقها الفتى فرو ثعلب تلفه حول عنقها وتتباهى به ، وتذهب به معه إلى أحد الأعراس .. الثعلب يتدلى لسانه على امتداد كتفها ، يذكرها بحليب العنزة في باديتها ، والجروح في ساقيها من أشواك النخل ، رفيقاتها يسخرن منها .

تثور على واقعها ، ترميه ، يسألها رفيق رحلتها :

ـ أين فرو الثعلب ؟؟

تقول له : تركته بالغابة ..

يتهمها بالغباء ويؤنبها وهو يسوق سيارته الفارهة ، والقصة على قصرها وتكثيفها تحمل معاني كبيرة ، وتغني عن مجلدات في وصف تزعزع الشخصية القومية وذوبانها في التبعية الاجتماعية للحضارة الوافدة .

وقصة " صناديق مغلقة " تكملة لفضح القيم المادية التي أفقدت الإنسان قيمه وروحه ، عجوز طاعنة في السن ، مشرفة على الموت ، أولادها وكناتها يترقبون جميعا موتها ، وعيونهم معلقة بصندوق يزعمون أن فيه ثروتها الموعودة . وهم يختصمون حول سريرها ، ويخافون أن يحين الأجل فيفوت أحدهم نصيبه ، ويتفرد بالغنيمة الآخرون ، وهي تسخر منهم

جميعا وتحتقرهم . إذ ليس في صندوقها سوى زجاجات عطر فارغة . وجرائد عتيقة ..!! ما من صادق وفيّ في هذا البيت في ودّه إلا هرّة تتكور عند قدميها وتحمل لها الدفء .

وقصة " ليلة القدر " تحكي الكاتبة عن أمنيات طفلة في ليلة القدر تمنت أن يكون لديها قصر ، وأن تهدم أبنية المدارس لترتاح من الدوام ، وأن يحضر والدها الغائب . ثم رأت أن تقتصر على واحدة من الأمنيات : عودة أبيها ... ويعود الأب ، فيقبلها لكن الصغيرة ندمت لأنها اختصرت أمنياتها . وكان لابد أن تتحقق .

من العرض السريع لقصص كتاب " مقاطع من حياة " نلمس تمكن الكاتبة شريفة الشملان وقدرتها الفائقة على الكتابة القصصية وإضفاء طابع الحداثة والتجديد على ما تكتب مستخدمة تقنيات فنية عصرية ، وإن كان تصميمها على التزام الحداثة وحرصها على الابتعاد عن المباشرة يدفع بقصصها أحيانا إلى الغموض ، ويقطع خيوط التواصل بينها وبين القارئ .

٢ـ ((خطأ في حياتي)) والعلاقات الأسرية

لمع اسم الكاتبة السعودية " قماشة عليان " في فن كتابة القصة دون مقدمات ، فهي في مجموعتها الأولى " خطأ في حياتي " تشعر القارئ بنضج واكتمال فنيين .. لا يتميز بهما إلا الكتاب الذين قطعوا شوطا طويلاًعلى دروب الإبداع ، كما تشعر بالأمل الواعد .

تضم المجموعة ست عشرة قصة قصيرة متوازنة : يتراوح طول كل منها بين ١٠ و١٢ صفحة وقد صدرت عن " دار تهامة " للنشر في الدمام . وأول ما نفاجأ في قصص الكاتبة قماشة عليان تخصصها المطلق في معالجة قضايا المرأة في إطار الحياة الأسرية في بيئتها السعودية ، ولهذا التخصص ميزته في فن كتابة القصة .. لأن القصص التي تتناول موضوعا محددا تسمح بتكوين صورة جلية لخصائص الأسرة ، واهتمت الكاتبة بموضوع العلاقات الأسرية ، والأدوار التي يمارسها كل من أفراد الأسرة ، والمشكلات الناجمة عن تفككها تحت تأثير التطور الاجتماعي ، وسلطوية الرجل ، وتبدل القيم والمفاهيم .

فالأسرة خلية اجتماعية أساسية ، فهي الإطار العام الذي يحدد تصرفات أفرادها تحت تأثير القيم المتوارثة والطارئة ، والأعراف وقواعد السلوك والآداب العامة ، فهي الوسط الأساسي للتنشئة النفسية للأطفال على أسس قويمة .

والأسرة العربية السعودية ما تزال تحتفظ بتماسكها وقيمها التي تستند إلى الموروث الديني الإسلامي ، كما تحتفظ بمفهومها الموسع المبني على علاقات القربى التي تتجاوز الأب والأم والأولاد ، ويرى هؤلاء الأقارب أنهم مسؤولون عن اسم الأسرة ، مما يستدعي فرض مزيد من الرقابة الاجتماعية على أفرادها حفاظا على سمعتها في المجتمع ، إلا أن مفهوم الأسرة الموسع يميل إلى التطور التدريجي في مجتمعات المدن الكبرى ، وتحت تأثير العزلة الاجتماعية التي طرحتها علاقات الإنتاج .

إن قصص الكاتبة قماشة عليان جاءت رصدا لهذا التطور .. ففي قصتها " وشاء القدر " تتناول مشكلة زواج الأب من فتاة تصغره سنا ، بعد طلاق زوجته الأولى ، وبطلة القصة شهدت الخلافات المستمرة بين الأبوين في إطار أسرة مفككة ، ولم تكن حياتها بعد طلاق أمها أفضل وضعا ، فقد قست عليها زوج الأب مع أنها لا تكبرها سنا ، وحين اكتشفت البنت المحطمة وجود علاقة بين زوجة أبيها وابن خالتها الذي يماثلها في العمر ، وحين وقع أحد خطابات العشيق بيد الأب ، ادعت الزوجة أن الخطاب موجه للبنت ، فيتخذ الأب قراره الجائر بتزويجها من رجل يكبرها عمرا ، فلا تجد في زواجها منه السعادة المرجوة ، ولم تسعفها أمها حين لجأت إليها لحل مشكلتها ، لأنها كانت مشغولة بزواجها من رجل آخر ، وتحمل البنت من زوجها المسن ، لكنها لا تسعد بحملها فتحاول الإجهاض ، لكن الأطباء لا يستجيبون لرجائها .

وهكذا ترسم الكاتبة " قماشة " لنا أسرة لا تطبق تعاليم الإسلام الذي يوصي الأزواج بحسن المعاشرة ، والصبر على الأذى ، ويدعو الزوج إلى معاتبة زوجته بالمعروف وبالكلمة الطيبة والوعظ والتوجيه ، فإن لم تستجب لجأ إلى هجر مضجعها .. ولا يحل له ضربها ، ويدعو أيضا إلى تدخل أحد الطرفين ، فإن أخفقا كان لابد من اللجوء إلى الطلاق وهو أبغض الحلول إلى الله تعالى .

فالإسلام أعطى الرجل حق الطلاق لا ليتسلط بل حفاظا على مصلحة الرابط الزوجي . ونلاحظ أن الكاتبة لا تنحاز إلى بنات جنسها ، فإن سلوك زوجة الأب كان خاطئا بالرغم من أنها تزوجت رجلا يكبرها سنا . ومع أن الأب يعاني من هذا الزواج إلا أنه لا يتورع عن تزويج ابنته بمن يكبرها دون أخذ رأيها ، فلسطويته أفسدت بناء الأسرة وحطمته .

وفي قصة " محطة الانتظار " تعالج " قماشة " مشكلة الحظر المفروض على المرأة ، إذ لا يصح أن تصرح بمشاعرها نحو الرجل ولو كانت تحبة ، وبطلة القصة تحب ابن

خالتها " أحمد الصالح " ، ولا تجرؤ أن تفاتحه بحبها بل تكتم مشاعرها خشية أن يقول عنها " إنها متهورة ووضيعة تفرض نفسها على إنسان لا يريدها .. " ويتزوج الشاب ، ويذهله تطور جمال ابنة خالته كلما كبرت ، فيتجه إليها ، ولا تستطيع الفتاة مقاومة مشاعرها نحوه ، فتندفع بجنون إليه دون تقدير للعواقب أو مراعاة لوضعه ومصير زوجته ، ويطلق أحمد زوجته .. ويتزوجها ، لكن السعادة الموعودة لم تدم إلا زمنا وجيزا ، إذ كثر تغيبه عن البيت ، وساورت الشكوك الزوجة ، وكان يزعم أنه مشغول بالسفر لمتابعة تجارته ، فتراقبه ، وتبين لها أنه يتردد إلى بيت .. وأنه متزوج ، فتعلم أن الله انتقم منها لأنانيتها ، وتصبر على جرحها الناغل أملا أن يعود الحبيب المهاجر عنها ..

وهكذا تحمل الكاتبة الرجل والمرأة مسؤولية إقامة علاقات فجة غير ناضجة ، وأن العلاقات الاجتماعية الواسعة التي يمارسها الرجل ، قد جعلته أكثر تعرضا للوقوع بحب آخر ، دون أن تكون له شخصيته المتماسكة أو إدراكه العميق لمعنى الزواج ، وبالمقابل فإن الفتاة التي استحكم حب ابن خالتها بقلبها لم تملك الإرادة الواعية التي تجنبها تحطيم حياته الزوجية الأولى . إضافة إلى أن خالتها كانت تذكرها على الدوام بأن أحمد سيكون لها رغم زواجه من أخرى وبهذا تدين الكاتبة المؤسسة الاجتماعية التي لا تنشئ الشبان على وعي بمفهوم الزواج وأهدافه التي تتجاوز الجنس إلى أغراض إنسانية سامية ، ولا تزود الشاب بوعي ثقافي يسمح له أن يطبق مفهوم الشريعة السمحة في بناء الأسرة والعلاقة الزوجية .

وفي قصة " لست نادمة " تطالعنا المقدمة التالية : " كان حلمي الدائم أن أتزوج من رجل وسيم لا تهمني ثقافته وعائلته .. عمله ومركزه " فالوسامة هي الشرط الوحيد الذي لا يعد أساسا مضمونا لعلاقة زوجية سليمة ، لذلك تندفع البطلة للبحث عن فتاها الموعود بين شبان أسرتها أو عشيرتها بالمعنى الواسع ، لكن شبان الأسرة الوسيمين كانوا قد تزوجوا جميعا .

وأخيرا وجدت ضالتها في خطيب ابنة عمتها ، فلم تتورع أن تنصب حبائلها له ، وتخطفه من أقرب الناس إليها ، ثم تبين لها بعد أسبوع من الزواج أن الوسامة ليست شرطا لزواج ناجح ، وأنها تسرعت ، فقد بدأ أنانيا محبا للمال . وحين طلبت الطلاق منه ساومها على دفع مبلغ كبير ، ثم تزوجت من رجل آخر ليست له وسامة زوجها الأول ، لكنه إنسان نبيل . يتضح من القصة أن المرأة في المجتمع الشرقي تعطى حق اختيار شريك حياتها ، لكنها لا تحسن أحيانا الاختيار ، وتتسرع في قرارها مندفعة وراء مشاعرها لا عقلها ، ومع أن الأب استمهل بطلة القصة ليسأل عن الشاب الذي اختارته ، إلا أنه انصاع إلى رغبتها في آخر

المطاف . وهذا ما يفتح أعيننا على أهمية اتخاذ القرار المشترك داخل الأسرة الذي يعدل من تهور الأبناء ، كما يحد من تزمت الآباء أحيانا .

وتتأكد هذه الحقيقة في قصة " بحيرة من الدموع " فبطلتها انتزعت من مدرستها الثانوية ، وحلمها بأن تصبح طبيبة بارزة ، وانصاعت لرغبة الأهل بتزويجها . لأن الفرصة الذهبية التي سنحت لا تعود ، فالخاطب شاب مثقف حتى أن طالبة الثانوية العروس لم تستطع أن تصل إلى مستوى تفكيره . وتنجب طفلا ، لكن الطفل لم يقرب بين الزوجين ، ثم تبين لها أن الرجل قد تزوج في غفلة عنها .. وها هو ذا يرسل إليها ورقة الطلاق ، ويلقيها وطفلها على قارعة الطريق ، وتعرض طفلها بعد شهر لحادث سيارة ، فضاعف الحدث مصيبتها وقادها إلى الانهيار ، وهي نتيجة منطقية لاستئثار الأهل برسم مصير ابنتهم المأساوي .

وإذا كانت المرأة في قصص المجموعة السالفة تبدو مستسلمة لقدرها ، فإنها ترفض أن تكون لعبة للقدر في قصة " أبداً لن أنساه " تحب البطلة مازنا ويسعدان وينجبان طفلين ، ثم يشاء القدر أن يتعرض زوجها لحادث سيارة فيموت ، ويعرض عليها أهل زوجها وأهلها أن تتزوج من أخيه " يوسف " بعد المأساة ، لتضمن تربية طفليها ، لكنها لا تحب يوسف وهي مخلصة لزوجها الراحل ، ويقف العالم كله ضدها ، ولكن لا " إنه اختياري أنا التي أخذت طريقي وبكامل وعيي ، ولن أتنازل عنه .. سيعيش الطفلان رغم كل الظروف ، وسأعيش لهما من أجل ذكرى حبيبي الأول الذي لن أنساه ماحييت .."

إن هذا الموقف الإيجابي في القصة يعزز دعوة الكاتبة إلى حرية اتخاذ المرأة قرارها الذي قد يكون عاطفيا ، لكنه سيمدها بالقوة لتواجه الصعوبات ، ويرفع من قيمتها الاجتماعية .

وفي قصة " صحوة الضمير" تعالج الكاتبة مسألة غشيان المحارم ، فالبطلة تتعلق بزوج خالتها ، فتوقعه في شراكها ، دون إحساس بالذنب ، وتكتشف الخالة العلاقة فتصارحها بهدوء ، وكانت المصارحة أشبه بالعلاج النفسي لحالتها ، فقد تبدد انبهارها به ، وتبين لها أنها تحبه لحبه الشديد لخالتها ، وتصارح خالتها بهذه الحقيقة ، وتضع حدا لعلاقتها به في صحوة ضمير مفاجئة . وللقصة صلة واضحة بالحقائق النفسية ، فكثيراً ما يكون الحب تعويضا عن حنان مفقود في صحراء النفس التي تطمع بأي تواصل إنساني ، فهو إسقاط نفسي أكثر منه حبا حقيقيا .

وتلتفت الكاتبة في قصة " لحظة غضب " إلى العلاقة الأخوية في إطار الأسرة ، مات والد بطلة القصة وخلف للأسرة مالا ، لكن الأخ نشأ فاسدا مدللا فأدمن على المخدرات ، وبدد ثروة الأب ، ثم قرر أن يبيع البيت الوحيد الذي تسكنه أخته الممرضة وأمه ، لم تحتمل الأخت وهي ملاك الرحمة هذا المصير الفاجع ، فقررت قتل أخيها ، واشترت سما من الصيدلية ، لكن القدر شاء أن ينقذها من خطتها الرهيبة ، فعادت إلى البيت لتكتشف أن أخاها تعرض لحادث سيارة ومات بسببه . فاستغفرت الله واعترفت أن الغضب دفعها لهذه النزوة . ولم تكن تريد قتل أخيها الذي انتقم منه القدر .

إن سلطة الأخ وتسلطه على أفراد الأسرة مصدرهما العرف الذي أعطى الرجل حق التصرف ، مع وجود الأم وهي أقدر على الإمساك بزمام البيت ، لكنها لا تعفى من مسؤولية تدليل ولدها الذي قاده إلى المصير المفجع .

وإذا كانت المرأة في مجموعة القصص التي استعرضناها تبدو طيبة ، وفيّة لقيمها الإنسانية بالرغم من معاناتها ، فإن الكاتبة " قماشة " ترسم لنا نموذجا للمرأة المنتقمة في قصة " خطأ في حياتي " فبطلتها أحبت قريبها طالب الطب ، وأذلت نفسها فصارحته بحبها ، لكنه اعتذر بلباقة لأنه كان قد خطب سواها ، تسبب بوفاة أحد المرضى ، فوجهت رسالة إلى المسؤولين تدينه بالمسؤولية ، فطرد من وظيفته بعد تحقيق طويل ، وتخلت عنه زوجته في أيامه الحالكة ، وتقدم منها يطلب يدها ، لكنها رفضت لأنها خشيت أن يظل ضميرها يعذبها كلما رأته .. إنه نموذج استثنائي للمرأة العربية التي ربيت على القيم ومخافة الخالق ، وما أحسب أن له شبهاً في حياتنا ومجتمعنا .

ويتكرر النموذج ذاته في قصة " أين عقلي ؟؟ " من خلال تصوير الكاتبة للعلاقة الأسرية بين الأب والابن ، وهي علاقة تبدو في القصة رمزا لانحراف الأبناء ، بطلها ترك المدرسة بعد رسوب متكرر ، وتورط بالفساد بعد معاشرته زمرة من الشبان ، حاول أبوه أن يرده بالحسنى .. لكنه أخفق ، وحين فكر بتأديبه بعد ما حاول سرقة حلي أمه التي دللته ، لكن الولد الجانح انتزع منه العصا وهوى عليه .. فسقط مضرجا بدمه .

لم يمت الأب لكن الحادثة نبهت ضمير الفتى ، فانحنى راكعا يطلب السماح ، وتحول عن جنوحه بعدها . والقصة تلقي الضوء على أساليب تربية أولادنا ودور الأمهات في إفساد أولادهن بالتدليل .

أما قصة " دائرة الأحزان " فهي تناظر قصة " لست نادمة .. " فقد أحبت البطلة شابا لم يسعفه الحظ في الحياة ، بالرغم من أنه نبيل وطيب ، لم ينجح في أي عمل ، وحين تقدم إلى خطبتها رفضه أهلها بحجة أنه لا مستقبل له ، وزوجوها من أخيه الذي عاد من بلاد الغرب يحمل شهادة عليا ، ويغيب الحبيب ويعود بعد سنوات رجلاً مرموقا يشار إليه بالبنان ، فينبعث الحب القديم في قلب البطلة التي أصبحت زوجة أخيه ، وتقوم بينهما علاقة ينهى عنها الشرع ، ثم يستيقظ ضميرها ، فتضع حدا لاندفاعها بحبه ، وينأى عنها مداويا جراحه بالسفر .

وتثبت القصة حقيقة هامة وهي أن المستقبل المادي الذي يشترطه الأهل مرهون بإرادة رب العالمين ، فكم من فتى افتقر ، وفقير اغتنى ، والمال ليس تذكرة للزواج الناجح ، لأنه اشتق من " الميلان " أي التحول وعدم الثبات .

ولعل قصة " أيام من الذل " متميزة في المجموعة لأنها مبنية على أسس نفسية سليمة ، فقد أحبت البطلة ابن عمها ، لكنه رفضها وأذلها . وكتبت له ورقة تشعره بتعلقها به فمزقها وتجاهلها ، وكانت أسرته تحاول إقناعه فيأبى . إلى أن قررت الدفاع عن كرامتها ، فاخترقت على الأسرة مجلسها ، وأعلنت أنها ترفض الزواج بمن لا يحبها ، فإذا بالفتى يتحول أمام هذا التحدي ويطلب يدها ، لكن لم يبدل قراره حبا بها ، وإنما تصعيدا لإحساسه بأنها قهرته .. ويتزوجان ، فيذلها ، ويذكرها بأنها تهالكت عليه ليتزوجها . ثم يشاء القدر أن تجهض ، فإذا عواطف الزوج الأبوية تتحرك فيتحول حزنه لفقد الولد إلى حب لأمه ، يمسح دموعها في المستشفى ويقبلها ، ويؤكد لها أنهما سينجبان أولادا ، ويعتذر لها عن ماضيه .

وفي قصص المجموعة .. طرح لمشكلات تتصل بحياتنا الشرقية ، منها عيوب ترسخت فينا كشكوكنا وظنوننا السيئة في الحكم على الناس من خلال أي علاقة بريئة ، وقد يترتب على هذه الظنون مآسٍ كبيرة ، مع أن الإسلام نهى عن التجسس والنميمة ، واحتقارنا للمرأة التي ترخص نفسها ولو كان ذلك بسبب حبها الجارف لمن أرخصت له عرضها ، فهي في نظره (سهلة) . وفاته أن سهولتها إنما كانت له حصرا . ولا يعني ذلك أنها رخيصة لكل طارق ، فالرجل لا ييأس في إيقاع المرأة بشباكه ، وحين تستجيب له يتناسى دوره فيما حدث .

إن قصص " قماشة العليان " سفر غني بتجارب الحياة ، ونداء إلى الجيل ، يقدم له العظة والاعتبار والوعي الإنساني في عصر أخطأت فيه الأجيال فهم الحرية وأبعادها ، وتداعى فيه الموروث ليحل محله نزوع إلى الفوضى وسوء الفهم للعلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة ، وهي علاقة إذا ما أحسن ترشيدها سعد المجتمع ، وسلمت الأسرة ، وأدت أدوارها العظيمة في حياتنا . ونلاحظ أن الكاتبة لا تهتم في أسلوبها القصصي بالحوار ، وإنما تركز اهتمامها على السرد والتحليل النفسي الذي يعتمد على الاعترافات ، لكنه تحليل لا ينبع من سلوك الشخصيات ، وإنما يقوده قلمها مباشرة بلون من التقرير .

إن قصصها أشبه باللوحات الإنسانية المنتزعة من الحياة . لها أنفاس الكاتب الفرنسي " جي دي . موباسان " ونهجه الفني . وفي يقيني أن الكاتبة قادرة على التحليق في آفاق فنية أكثر حداثة .

وثمة ظاهرة أخرى تبدو في تناول الكاتبة الفني ، فهي قليلة الاهتمام برسم بيئة القصة ، ومعالم الشخصيات الخارجية ، وكأنها رموز ونماذج داخلية للشخصية . دون أن تكتسي باللحم .. حتى إن بعض شخصياتها مجهولة الاسم ، فهي تتحدث عنها بضمير الغائب هو أو هي ، كما نلاحظ خلو القصة من إطارها الزماني والمكاني ، مما يجعل الشخصيات صورا مجردة وأنماطا تختار الكاتبة منها صورتها النفسية وسلوكها المجرد ، لكنها أنماط شديدة التنوع ، متفاوتة المزاج ، متباينة الشخصيات ، واقعية في الغالب ، محركها نزواتها الداخلية وأمزجتها وطباعها أكثر مما تخضع للشروط الخارجية .

أما لغة الكاتبة فطيعة ، سهلة ، قريبة إلى القلب ، تتسم بالبساطة ، وتقترب من لغة الحياة ، وهي قليلة الاحتفاء بالصور أو الخيال ، مقتصدة في الوصف الخارجي ، ذلك أنها لا تريد أن تنفذ إلى قلب القارئ بالتزيين البلاغي ، وإنما يهمها النفاذ إلى عقله وكسب قناعته بالحقائق التي تمليها مواقف القصة مجردة من أي حلية بلاغية ، وهذه الواقعية تقترن بقدرة فائقة على ملاحظة الدقائق والتفصيلات يتسم بها الأدب النسائي ، وبقربه من مشاكل الحياة .. يضاف إلى ذلك التعبير المهذب لديها عن قضايا الجنس الخالي من كل إثارة مقصودة .. تجذب القارئ بأساليب رخيصة ، مما يدفعنا إلى توجيه الناشئة لقراءة مثل هذه القصص بكل اطمئنان دون أن تمتد يد الرقابة التربوية لحذف بعض فقراتها كما يحدث عادة حين نفكر فيما نقدمه لأبنائنا من زاد ثقافي نقي ، يستغل غرائزهم برخص ، أو يدغدغ مشاعرهم في مرحلة المراهقة .

قراءة في رواية السنيورة

محمد قطب عبد العال

من الإصدارات الروائية في الأدب السعودي رواية عالجت بحساسية فنية ، وبحذر ديني موضوعاً يتناول علاقة الرجل العربي السعودي بالمرأة الأجنبية .. إنها رواية " السنيورة "[1] للدكتور الأديب عصام خوقير[2] . وهي رواية متميزة . ولقد جاء تميّزها من كونها انعكاساً للمتغيرات التي طرأت على البنية الثقافية والاجتماعية وحركة التطور التي طالت المجتمع السعودي منذ بداية السبعينات الميلادية ، وهو يشق طريقه الهادر في تحديث المجتمع في مجالاته المختلفة . ولعل ذيوع التعليم وانتشاره وتنوع حركة الابتعاث إلى الخارج ، والانفتاح الفعلي على تيارات الفكر والثقافة والإبداع في مراجعها الأجنبية ، من العوامل التي أكسبت الإبداع حيوية وجدلاً ساخناً ... مما أوجد فئة من المبدعين حملوا " عبء التعبير عن تطلعات هذا المجتمع الجديد " .[3]

والتطور الاجتماعي والحضاري الذي شكل المجتمع السعودي في عصره الحديث قد أفرز كتابه الذين قاموا بعبء التعبير وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية عبر حركة النمو الشاملة .. وكذلك الدفاع عن الثوابت في مواجهة تيارات تحاول اقتلاعها أو طمسها أو التقليل من فعاليتها وتأثيرها التقليدي المعروف .

وهذا يعني أن ثمة همّاً اجتماعياً يصاحب المرحلة ويتنامى مع حركة المجتمع ، ولم يتخل الكاتب المبدع عن الشعور بهذا الهمّ الاجتماعي والتعبير عنه . وظلت القصة السعودية مرتبطة بتحولات المجتمع وملتصقة بالمتغيرات الجديدة " ولكنها غيّرت الطريق إلى فهم تلك المهمة وأدائها .. غدت اجتماعية بالمضمون والمحتوى ، بالصور الإيحائية ، بالموضوع الذي تعالج ، وليس بالمواعظ والإرشادات "[4]

والموضوع الروائي – في مواجهة التغيير – قد تعددت أنماطه – وتنوعت أساليبه أيضاً وكان منه ماهو وجداني الطابع في احتشاد لغوي مُتْرع بصور خيالية محملة بخواطر نفسية وبانطلاق تخييلي باهر . والمؤلف أحد هؤلاء الذين جمعوا بين ثقافات مختلفة ، مزجوها في دواخلهم ، واستوعبوا توجهاتها وأدركوا خصائص الفن الروائي الذي يمارسونه دون أن تقتلعهم الاتجاهات الحديثة والانحياز إلى الجديد من جذورهم اللغوية والدينية والتراثية ...

ورواية السنيورة تنتمي إلى قصص الوجدان . فهي تقبض على الحركة النفسية ، وتغوص في داخل الذات ، وتتغلغل إلى أدق المشاعر في حساسية لغوية ، مستخدمة في توصيل ذلك السّرد ، والمونولوج وحديث النفس ، والوصف الخارجي ، والحوار الرائق المعبر الكاشف عن طبيعة الذات والموضوع .

والرواية في نصها اللغوي ذات نكهة تراثية فيما يتصل بتداخل النصوص الدينية والشعرية والافادة النصية من الموروث الشعبي – المادي والتعبيري – ويحرص الكاتب في روايته على التأكيد في المعنى العميق على الانتماء إلى الدين والوطن وإلى العمل على تكريس القيم الأخلاقية والاجتماعية الملاصقة لجذور الوطن وتاريخه الطويل . ومن ثم فهو واحدٌ من الذين يقفون مع المجتمع ، وليس من الذين يتمردون عليه أو يخرجون عن الإطار الملتزم .

والانفتاح الفكري على الثقافة والحضارة الغربية وذيوع وسائل الاتصال الحديثة ، وشيوع التعليم بكل تخصصاته ، ومواجهة صدمة الحضارة القادمة من الغرب ، والوقوف على نتاج الفكر العربي في مجالاته المتنوعة .. قد أدى إلى نشوب صراع حيوي بين واقع له تقاليده الضاربة في جذور التربة وملامح التكوين وأغوار الذات ، وبين طموحات فردية – أفرزها التغيير – تتراءى كحلم يجذب العقل وكرؤية تشغل الفكر . ونتج عن الصراع انحياز نحو الواقع أو تمرد عليه .

ورواية السنيورة تحمل انحيازاً إلى الواقع ، وولعاً حميماً بالتراث . وهي تشي بتزاوج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر الفعّالة واستقطار ذلك كله في إقامة بناء يفيد من خلاصة التزاوج الفكري دون أن يلغي الثوابت في مكونات المجتمع وبنياته الروحية والمادية معاً .

وبطل الرواية نموذج للعربي المتمسك بتقاليده والحريص على ممارستها وأدائها في كل مكان يذهب إليه .. كما أنه نموذج لتفتح العقل حين يحاول اكتساب أدق الفنون جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقي . وهو يعيش في ميلانو بإيطاليا ، يدرس الموسيقى ويحرص على قيمه الروحية ويرى أن الفن الموسيقي " أقدم وسائل التعبير الحسي عند البشر "(٥)

ولقد أطلق عليه المخالطون له اسم " الشيخ " لما يتمتع به من سلوك ديني قويم . ولقد أثار دهشة البعض وهو يجمع بين قيمتين كبريين : الروحية والموسيقى .. وكلتا القيمتين تخاطبان الوجدان .

وبطلــة الروايــة ابنــة للحضــارة الغربيــة ، لا تخفــي مشاعـرها ولا تبطنهـا ، ولا تلغي عقلهـا ، واضحـة الانفعـال ، صريحـة التعبـير ، تتحـرك فـي طفوليـة محببـة ، والجـانب الروحي الرقيق يرتبط بدراستها للموسيقى .. فهي " تدرس الموسـيقى وفـن الأداء الغنـائي "[٦] لتتأهل للعمل في الأوبرا ولقد اجتمع كل مـن البطــل والبطلــة فـي مهرجـــان موسـيقي بروما تحت عنوان " الموسيقى والشعوب " . ولقد غزل الوجدان منذ لحظة اللقاء الأول خيوطه بـرهافـة ودقـة . ويقبل كل منهما تجاه الآخـر فـي شعور مجلل بعواطـف نبيلـة تهـدف – عنـد الشيخ – إلى بناء الأسرة قصداً لا مرية فيه ..

ويعترض نـهر العاطفة النبيلة في فيضهـا المتـألق الديانـة . فهـي كاثولوكيـة . ولابـد مـن معرفة موقف الأسرة .. ويصبح هذا الموقف مثيراً انفعالياً ضاغطاً . ولكنها تعلن موافقتها هـي في لمسة حانية تشعر الشيخ بحرصها عليه " وشدّت ماريانـا قبضتهـا علـى يـديّ كأنمـا تخشـى الإفلات " . وفي فترة الانتظار – انتظار رأي العائلة – تتداعـى الذكريـات " واستسلمتُ للزمن ووجدتُني أنتقلُ القهقرى معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة .. استعرض مآرب قضّاها الشباب هنالك " وهذا الاستدعاء مقصور فنياً فهو تكريس للجانب البيئي بروحانيته وتراثه الخـلاق فـي مـواجـهـة حـضـارة جديـدة مغـايرة والكـاتب حريـص علـى تـأكيد ذلـك فـي كثـير مـن المواقـف الروائيــة . والإفادة التراثية النصّية التي وردت في عباراته ، تعبر عن الانتماء إلى الوطن في لحظة صراع وجداني ينشب في الداخل في لحظة قلق مشـوب بـالخوف والتوتـر . ويرفـد ذلـك صراع يتفجر في حرارة الدم الدافق من قلوب المحبين . صراع يقـف علـى حافتـه تـراث طويـل مع المرأة .

ولقد شغلت قضية المرأة حيزاً كبيراً في الإنتاج الروائي سواء كـانت تعـاني مـن حرمانـهـا من ممارسة حقوقها الطبيعية أو السياسية أو الوظيفية مما جعل دورها الاجتماعي دوراً سلبياً وذلـك بسـبب الواقـع المحكـوم بـالأعراف الثقيلـة " وهـي لا تتمتـع بحريتهـا الكاملـة فـي تحديـد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها ، وفي أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضـوع إلى إرادة أهلها "[٧] ...

ولكنـه – أي الشيخ – يتعامل مع فتاة حرة ناضجة استقطرت حضارة الغرب فـي أعرافهـا وقيمها .. ويعيش لحظات حافلة بـالحب والقلـق والخـوف أمـام فتـاة تتنـاقش وتتعلـم وتتحـاور وتحب وتخـاف وتقلق ، إنه مع كائن متخم الانفعال والعقل معاً . له رأيه ، لا يهرب ولا يرضـى لأحد أن يحدد مستقبله أو يفكـر لـه ... إنـه التعـامل مـع الضدّ إن صـح التعبـير ، ولقـد كـانت

ماريانا ترى أن تراث الشيخ يقف عائقاً أمام تواصل الحب . وهي التي تربت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر ، وكانت تنتظر أن يعبر عن حبّه بقبلة أو لمسة خفيفة .. ولكنه كان يأبى – وداخله يغلي – فالقيم الروحية المتجذرة في داخله ترفض هذا الفعل مهما أضفى عليه الآخرون من مشروعية وجدانية ونفسية . ولم يعد أمامه إلا أن يردد اسمها في وله مفعم بالرغبة والعجز " ماريانا .. قلتُها في صوت كأنه استقى روافده من أعماق نفسي وروحي ومن جماع التراث الذي يمنع من تحقيق الحب " ولقد حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره في موضوع الحب وموقف الدين منه .

" إن ربي خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله هدفا " ولقد خرج الأسلوب من يد الكاتب أحياناً فمال إلى المباشرة . كما أوقعه التداخل المستمر بين الدين والحب في مآزق أسلوبية تكشف خارج الذات وتفضح داخلها أيضاً .

يتحدث الشيخ إلى ماريانا موضحاً رأيه في الحب فيقول : " الحب خاصية من خصوصيات البشر .. ولذلك يجب أن يحتفظ بالطهر " ثم يصور الكاتب حالة البطل وهو يزور بيت والدها في جبال الألب بعد أن تلقى دعوة بالزيـارة .. كان ينظر إليها وهي تعزف لحناً شجيـاً ... " وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعيني وشعوري " ولعل العبارة جانحة في معناها ، نافذة في حدتها ، عاكسة حالة التناقض بين القول والحس الشعوري . وكان الشعور الذي يتبدى على وجه البطل إيذاناً بتوصيل الرسالة إلى الفتاة ، واستقبلتها راضية مطمئنة إلى أنه يحبها بعمق ولا يقوى على كتمان حبه .

يقول عنها الكاتب في هذا الموقف " فعربد الشعور بالرضى في كل كيانها " . وانتقى الكاتب فصلاً شعرياً تراثياً ليصف هذا المعنى ويشير إلى حالة الذوبان العاطفي .. وذلك في قول الشاعر :

وبتنا بحال لو تراق زجاجة   من الراح فيما بيننا لم تُسَرّب

وهذا الانتقاء لبعض النصوص الشعرية التي يستدعيها الكاتب قد يكون حلية في بناء النص الروائي يذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعري في مقالة نثرية تدعيماً للفكرة وتكريساً لبلاغة الأسلوب ومن ثم يصبح النصّ المستدعى محايداً جامداً واقفاً على حافة النص دون أن يدلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة أو أبعاداً أخرى وإنما " يرمي الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائي أو تصوير الانفعالات للشخصية – التي يعجز النثر عن التعبير عنها ، فيجعل الأشعار تروي العوالم الداخلية للشخصية " (٨)

ولعل البيت الشعري السابق مصداق على ذلك ، فهو زينة أسلوبية تضيف إلى النص النثري بلاغة شعرية ، وتستدعي موقفاً بديلاً ينطبق على الموقف النفسي والشعوري ، وهو بديل عن السّرد الروائي واختزال له ..

ثم تعلو قيمة الشيخ - أحد طرفي الثنائية - لدى والد الفتاة في بيت الأسرة بجبال الألب ، وذلك حين ينفرد في نومه بغرفة خاصة ، لقد كان هذا المسلك متلائماً مع الشيخ بما يمثله من قيمة خلقية خاصة ، وبما يرمز به لتراث ديني متواصل فالمجتمعات الأوروبية لم تتعود في مثل هذه المواقف أن ينفصل الفتى والفتاة - دون أي ارتباط شرعي - لحظات النوم والإفاقة أيضاً . واندهش الأب واحتواه الإعجاب وقال في وجدان مبهور " هل لايزال يعيش في هذا الوجود المادي بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحي .. إننا في هذه البلاد وفي أوروبا كلها نعيش حالة تعفن عقائدي - اذهبي وتزوجي من هذا الرجل .. إنه عملة نادرة " (٩) وهكذا استحوذ الشيخ على رضى الأب وموافقته معاً . لقد بارك الأب الزواج مع علمه باختلاف الديانة لشعور خاص به يشعر بأفتقاده ، شعور مرتبط بنقاء العقيدة ، بل إنه يكاد يرى أن " هذه العقيدة جوهرية لمستقبل البشرية " .

ويتزوج الشيخ من "ماريانا " وينطلقان إلى أسبانيا في رحلة زوجية جميلة . ويتبدى المكان أمامهما حافلاً بالذكريات وبالتاريخ ومغلفاً بظلال الأسى وحزن الماضى . ولا يترك الشيخ الموقف ، بل يروي لها تاريخ العرب في الأندلس .. وتدنو " ماريانا " شيئاً فشيئاً من التاريخ العربي ، ويقترب بها الشيخ في حذر إلى الكتاب / القرأن الكريم . ثم إلى الحياة التي ستحياها في السعودية . وفي جدة بالذات . واستطاعت " ماريانا " بصدمة التراث وجماله ، وبقيم الكتاب ومعانيه ، وبالألفة التي شعرت بها من الأهل والجيرة والأصدقاء ، وبالجو الديني الحميم .. ان تتكيف ، فعاشت الحياة كأهلها . فلبست مايلبسون ، وأنجبت ولداً أسمته حمزة " تيمناً بعم الرسول صلى الله عليه وسلم " ولم يبق أمامها إلا ان تعلن إسلامها في إقتناع داخلي . ثم تسمت باسم الشيماء .

لقد جاء تحول الشخصية عبر مواقف متعددة صاغها الكاتب في اقتدار فني وموضوعي معاً ، بحيث جاء التحول طبيعياً ، ونامياً مع تغير المفاهيم ، وتبدل القيم دون قَسْر أو طغط فكري أو ديني ، لقد بدا الأمر كأنه ولادة جديدة وليس انسلاخاً عن عقيدة مغايرة .. ولم يعد عجيباً أن يقول والد الشيخ الذي رفض الزواج في البداية ، يقول لابنه الشيخ في اعتزاز " إنها يابني مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة .. أما نحن فالله لنا "

ولقد تميزت رواية السنيورة بطابع خاص مميز من حيث المعنى العميق وراء سطح النّص ، فهي ترصد هذا التمازج بين فكرين مختلفين ، وبين نموذجين يختلفان في الدين والنشأة والبيئة – وظل هذا التمازج يتماوج بين قبول وصَدّ ، إلى أن تنحت مسببات الخلاف والاختلاف ليحل محله هذا الإعلاء للثوابت الدينية التي تحدد جذورنا وملامحنا ومسلكنا وتعلن الرواية في وضوح أنها تقف في انحياز كامل مع هذه الثوابت .

ولغة الرواية تتسم بالجمال التصويري الذي يقترب – في كثير من المواقف النصية – من روح الشعر وكثافته .. وانظر إلى هذه العبارات المشحونة بشاعرية مكثفة وبدفء ينضح من حروفها .

وألفاظها .. وتأكد معي من هذه اللازمة اللغوية التصويرية حيث تسيطر جماليات التشبيه فتقرب المحسوس وتصوره في صور معنوية أخاذة . يصور الكاتب صوت " ماريانا " في لحظة وجدان مشبوب / أضفى على الفعل اللفظي وهج الفعل النفسي " وجاء لي صوتها من خلفي هادئاً كأنه الدعة والسكينة ، عذبا كأنه الرحيق ودافئاً كأنه قلب أم " . وهذا ملمح لغوي يرد كثيراً في الرواية .. وإن هذا كان يقترب من روح البلاغة التقلدية .

والولع بالتراث اللغوي الديني مكن الكاتب من أن يمزج بينه وبين النص القصصي مزجا قويا يؤكد على الاتجاه الفكري عند الكاتب ، وليصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوراً على الفكر الديني فقط بل يتعدّاه إلى اللغة كأداة للتعبير ، وكحامل لهذا الفكر . ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في كثير من التكوينات اللغوية في مثل ماأورده الكاتب في ثنايا نصّه الروائي .. من ذلك قوله كنموذج فقط " وتركنا حماتي عند متاعنا " أو قوله في مجال المقارنة بين الأشياء المادية والمعنوية " أما الأشياء المادية فتتوارى بالحجاب " .

والرواية يتسيد فيها ضمير المتكلم فهو مُتسامِ ، ومفارق ، ومُزاحم ومتغلغل ، وراصد .. إنه ضمير يُهيمن على المواقف ، وتخرج الأحداث من بؤرته الخاصة ، ممّا يعطي للعمل تنوعا في مساحة التجربة وفي الأداء التعبيري .. ويساعد على تشكيل الانحياز إلى التراث تشكيلا لغويا وفكريا ودينيا في تضافر تام مع الداخل وعدسة الرؤية الخاصة .

(١) السنيورة ، المكتب العربي السعودي ،الطبعة الأولى ١٩٨١ م.

(٢) المؤلف : طبيب أسنان ويعمل مديراً للوحدة الصحية بجدة وهو يشارك بفعالية في أمور الثقافة والأدب .

(٣) د.بكري أمين ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ، ص ٤٩١ .

(٤) المرجع السابق ص ٤٩٢ .

(٥) الرواية ص١٣ .

(٦) الرواية ص ١٤ .

(٧) مجلة فصول سبتمبر ١٩٨٢م د.نورية الرومي – القصة في الخليج .

(٨) د. مراد مبروك ، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، ص١٣٤

(٩) الرواية ص ٤٥ .

جماليات المكان في رواية سقيفة الصفا

أحمد شبلول

على الرغم من أن الرواية في المملكة العربية السعودية لم تزل في المهد صبية مقارنة بالشعر والقصة القصيرة ، فإن الأعمال الروائية القليلة التي صدرت خلال السنوات السابقة تشي بأن المبدعين السعوديين لديهم القدرة الفنية والرغبة الأكيدة على المضي بخطوات واثقة في هذا العالم الأدبي الفني ، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن بعض هذه الروايات يستحق أن ينسب إلى الروايات العالمية ، ذلك أن صفة المحلية التي تتسم بها بعض الأعمال الإبداعية في عالم الرواية السعودية هي عينها هذه السمة العالمية بدون أدنى تردد ، ولعل هذا القول لا ينطبق على كل الأعمال الروائية قدر انطباقه على الرواية التي بين أيدينا وهي رواية " سقيفة الصفا " الصادرة عن منشورات دار الرفاعي بالرياض لمؤلفها الكاتب الراحل " حمزة محمد بوقري " .

إن البيئة المحلية في مكة المكرمة التي أجاد المؤلف رصد تحولاتها من خلال السرد الحي لحياة بطل الرواية " محيسن البلي " تمنح هذه الرواية خصوصية لا تتوافر كثيراً في الأعمال الروائية المعاصرة ، بل إن الطريقة التي كتب بها المؤلف روايته تلك وهي طريقة الترجمة الذاتية للبطل تجعل من السهل ترجمة هذا العمل إلى أكثر من لغة ، إن " سقيفة الصفا " تذكرنا بـ " الأيام " لطه حسين ، و " الخبز الحافي " لمحمد شكري ، و" الوصية " لخليل حسن خليل ، مع اختلاف الموضوعات بطبيعة الحال لاختلاف كل شخصية من هؤلاء الكتاب عن الأخرى فضلاً عن اختلاف البيئة وخصائصها ، فالبيئة المكية لها من الخصوصية والتفرد مايفرقها كثيراً عن بيئة الصعيد المصري التي تربى فيها فتى الأيام على سبيل المثال .

إن مايشدنا في هذه الرواية هو المكان الذي يكاد البطل الرئيسي للرواية والذي ينافس " محيسن البلي " في البطولة ، رغم أن " محيسن " هو الذي يذكرنا به دائماً ، وهو الذي يرصده ويرصد التحولات الحية التي مرت وتمر عليه ، واعتقد أنه لو كان مؤلف الرواية غير مكي أو لم يعش طويلاً في مكة لما كان في استطاعته أن يقدم لنا روايته على هذا النحو الفريد ، فالمكان يؤدي دوراً بارزاً في هذه الراوية لدرجة تجعلنا نقول إن عبقرية المكان المتمثلة في تلك البيئة تجلت بصورة واضحة وصريحة على صفحات الرواية وهو يذكرنا في

هـذا بنـجيب محفـوظ عنـدمـا يكتـب عـن أزقـة وحـواري القـاهرة بـطريقتـه المـتفردة فـي " زقـاق المـدق " ، " وخـان الخليلـي " و" القـاهرة الجديـدة " والثلاثيـة " بيـن القصريـن وقصـر الشوق والسكرية " وغيرها في الرواية العربية ، وقصة مدينتين " لتشـارلز ديكـنز " ورباعيـة الاسكندرية " للورانس داريل " وغيرهما في الرواية الأجنبية .

إن بوقري يسمى روايته باسم مكان من الأمكنة الموجودة في مكة المكرمة وهو " سـقيفة الصفا " وهو اسم لمكان يتجنب الناس عادة المرور منه بعد ان يظلم الليل ، ولكنه يجعل بطلـه يمشي فيه ليلاً بعد دفن أمه فلا يحس بالليل ولا بالظلمة (ص٢٤٤) ، وهذا المكان على الرغم من أنه ليس مكانا عامـا ولا مكانـا تاريخياً وهـو مـن الضيق المادي بحيث لا يعبر عـن سعة البلد الذي تجري فيـه الأحـداث ، إلا أنـه مـن ناحيـة أخـرى يحمـل سمات معنويـة لهـا دلالاتهـا الخاصة عند محيسن البلي .

إن المكان توحد في الشخصية كما ان الشخصية توحدت مع المكان ، فأصبح من الصعب علينـا انـتزاع أي طـرف منهمـا مـن الطـرف الآخـر فـي تلـك الراويـة ، فكلاهمـا يشـكل البنيـة الأساسية المتوحدة في هذا العمل . وعلى الرغم من ان المعلومات التي بين أيدينا عن المؤلـف تقول إنه ولد في الطائف وليس في مكـة فـإن سـني دراسـته (الابتدائيـة والثانويـة) فـي مكـة المكرمة قد ألقت بظلالها الكثيفة على شخصيته المبدعة فأخرج لنا تلك الرواية .

تبدأ الرواية بالموت وتنتهـي أيضـا بـه ، ومـابين الموتيـن حيـاة ممتـدة وذكريـات طويلـة وتجولات اجتماعية واقتصادية وتعليمية وعمرانيـة يرصدهـا ويوثقهـا تاريخيـا وأدبيـا محيسـن البلـي . فـي أول سـطـر من سطور الرواية نقرأ .. " لم أر في حياتي إنسانا يموت قبل اليوم " (ص ٥) ، ويقـول فـي مـوضع آخـر مـن البدايـة " لقد رأيـت المـوت فـي أبسـط صـورة وأوضعها " ، وظل ذلـك اليـوم يـحفـر فـي نـفسـي وأنـا لا أرى (ص ١٢) وقرب النهاية نقرأ " جلسـت علـى ذلـك القبـر النـدي بعد ان رحـل المشيعـون ، وأنـا لا أكـاد أصدق أن أغلـى إنـسان عنـدي يضطجـع تحـت هـذه الصخـور التـي صنعـها " القبـوري " فـوق فتحـة القبر.." (ص٢٤٣) .

في بداية الرواية كان موت عمه وزوج أمه ، وفي النهايـة كـان مـوت أمـه ، فـي المـوت الأول كان محيسن صغير السن فلم يدرك معنى الموت ومعنى الفراق ، فضـلا عن أن عمـه لـم يكن ذا تأثير كبير على حياته التي لم تتفتح بعد ، أما الموت الثاني مـوت أمـه فقد كـان البطل يعي تماما معنى الموت ومعنى الفقد خاصة وأن أمه كـانت هـي الشـخصية الثانيـة فـي الروايـة

والأكثر دورانا على صفحاتها وبالتالي كانت الأكثر تأثيرا على شخصيته في مواقف كثيرة ، إنها كانت بمثابة الأم والأب له .

وإننا من خلال الرواية نستطيع أن نرصد الحياة الاجتماعية والاقتصادية والتعليمية والدينية لأهل مكة ، ويستطيع الباحث الاجتماعي والاقتصادي والباحث في مجالات الشئون التعليمية والدينية مثلا ان يعتمد على تلك الرواية - كوثيقة أدبية - في المقارنة بين عهدين او بين عصرين ، عصر ماقبل انتشار التعليم في مكة المكرمة مثلا حيث انتشار الكتاتيب وبداية التعليم الأهلي المتواضع ، والتعليم الآن حيث وجود المدارس والمعاهد بمختلف أنواعها ، فضلا عن وجود جامعة أم القرى . أو يقارن مثلا بين عهد ما قبل استتاب الأمن والأمان أثناء الحج ، والأمن والأمان والعناية الفائقة والخدمات التي تفوق الوصف في كل مناحي الحياة أثناء تأدية مناسك وشعائر الحج الآن .

قبل هذا العهد كان بعض الخارجين والمارقين واللصوص يغيرون على الوفود القادمة للحج ويقومون بسرقتها وسرقة الجمال ، يقول المؤلف (ص٢٩٩) " كان أغرب ماوراه لي (والضمير هنا عائد على الجمّال الرئيسي) كيف أن بعض الجمّالين كانوا يتآمرون مع قاطعي الطرق المذكورين ، حيث صمد الحجاج الزائرون بدلا من أن يستسلموا فقاتلوا المغيرين في إحدى المحطات بطريق المدينة مستعملين العصي والأحجار وكل ماتقع عليه أيديهم فانهزم اللصوص بعد أن تركوا قتيلين كان أحدهم ابنه .. وبعدها تاب توبة نصوحا ، وجعل يدافع عن قافلته إن لزم الأمر بدلا من تسليمها لجياع البدو والقتلة منهم " .

وقس على ذلك جميع التغيرات في الحياة العامة وفي الصحة وفي العمران وبخاصة توسعات المسجد الحرام ، وفي العادات والتقاليد وفي تطور البيئة الشعبية نفسها التي كان يغرف منها المؤلف والتي كانت بمثابة المادة الخام لروايته تلك .

لقد قدم المؤلف صورة تسجيلية رائعة عن أحد مواسم الحج في بعض فصول الرواية ، لكنه لم يكتف بهذه الصورة وأخذ يصف لنا مشاعره وأحساسيه الروحية في المسجد الحرام ، فعندما تعرض لموقف سخرية من قبل زملائه عندما عين مدرسا عليهم لم ينقذه شيء سوى الركض نحو الحرم ، يقول (ص١٧٠) " لم ينقذني شيء سوى الركض نحو الحرم ملاذي الأخير دائما ، حيث أخذت أطوف حول الكعبة سبعا بعد سبع حتى لم أعد أدري كم سبعا طفت ، وقد أنهيت ذلك بشربة من زمزم دافئة أخذتها من دلو البئر مباشرة ، حتى أحسست ان أضلاعي تتفقص من الامتلاء ، عندها فقط عادت السكينة إلى نفسي وعاد الهدوء

يلفني ، فأسرعت نحو البيت محاولا طمأنة الوالدة إلى أن كل شيء عاد إلى ما كان عليه ، ومحاولا في الوقت نفسه التفكير بهدوء في ماحدث " .

إننا في النهاية نشك كثيرا في أن شخصية محيسن البلي هي شخصية حمزه بوقري نفسه ، فشخصية الأديب والكاتب تلقي بظلالها على شخصية محيسن ، بل إن التحليلات النفسية التي يلجأ إليها محيسن هي أقرب إلى التحليلات والإفضاءات والبوح الذاتي الذي يبوح به المؤلف لنفسه ، وفي هذا يقول الدكتور محمد صالح الشنطي في كتابه الرائد " فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر" الصادر عن نادي جيزان الأدبي ١٤١١هـ / ١٩٩٠م (ص٦٧) " إن النزوع إلى الترجمة الذاتية يتبدى في أكثر من موقع ، إذ يشير الكاتب إلى تجارب أدبية ، يفهم منها أنها تخص الكاتب نفسه ، بل وتكاد هذه تنطبق على تجربته الروائية موضوع الدراسة " .

*** حمزة محمد بوقري**

ولد في الطائف ، وتوفي عام ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م. درس في الابتدائية والثانوية في مكة المكرمة ، ثم ابتعث إلى جامعة فؤاد الاول (جامعة القاهرة حاليا) حيث تخرج في كلية الآداب .عمل في الإذاعة السعودية ، ثم أصبح مديرا عاما للمطبوعات بوزارة الإعلام ، فوكيلا للوزارة .اشرف على مجلة " الإذاعة السعودية " التي أصدرتها المديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر عام ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م .أسهم بكتاباته القصصية في عدد من الصحف والمجلات السعودية .من أعماله :

١- بائع التبغ (قصص مترجمة) ١٤٠١ / ١٩٨١ .

٢- سقيفة الصفا (رواية) ١٤٠٤ / ١٩٨٣ .

جدل الثنائيات في "أحبك ولكن"

فوزية بريون

اكتسب فن القص دوراً فاعلاً في الأدب العربي المعاصر ، حتى سيطرت - في مرحلة معينة - القصة القصيرة على ميدان الإبداع الأدبي ، مما شكل ظاهرة سسيوأدبية ربطتها بعض الدراسات بالتحولات الثقافية والاجتماعية ، والتغيّر النفسي والذهني للبنية الكلية للمجتمع [١] . وعليه ، فطبيعي أن يزدهر هذه الجنس الأدبي في المملكة ، مصوراً الإرهاصات النفسية والفكرية والاجتماعية ، ومعبراً عن التحولات المتفاوتة التي أصابت المجتمع فكراً وسلوكاً ، مظهرا ومخبراً .

وطبيعي أيضاً أن تحاول المبدعة السعودية تجريب هذا اللون ممارسة لموهبة ، ومتجاوبة مع واقع أدبي ، ومنطلقة من أرضية نفسية وعقلية وثقافية تتمايز عن تلك التي أنطلق منها الرجل بما يفرضه تمايز عالميهما المعيشيين اللذين يلتقيان ليتقاطعا ، ويتقاطعان ليلتقيا من جديد .

صدر الأدب النسائي السعودي عن واقع معين استهدف التعبير عنه والتوجه إليه ، وبالتالي التأثير فيه . وهو موضوع يمكن دراسته في ضوء علم اجتماع الأدب الذي لا شك يسعفنا بتفسير ظاهرة خروج عدد من المجموعات القصصية التي تبنت أقلامها الصحف والملاحق الأدبية ، وساندها دعم رسمي للحركة الثقافية في المملكة ، فخرجت أعمال ومجموعات كان حري بها أن تستمر في التدريب ، ومعاناة الكتابة ، والمحاولة وإعادة المحاولة حتى تصيب قدراً من النضج يؤهلها لإصدار كتب .

والدارس لأدب القص النسائي العربي عامة ، والسعودي خاصة يلاحظ الازدواج الوظيفي للنص النسائي ، فبينما يتمثل أمامنا النص كعمل فني يُعمل العقل في اللغة واللغة في العقل ، فإنه في الوقت نفسه - يبرز وجهة نظر شخصية للمقامات الاجتماعية . وإذا زاد ذلك عن الحد أوقع العمل في شرك المباشرة والخطابية والنزوع التأملي الذي يوهي النسيج القصصي بحضور الشخصية الراوية وهيمنتها وتدخلها ، وهو ماجعل " الرؤية الفنية في أغلب هذا الإنتاج جزئية مبتسرة ، وموغلة في الانفعال في كثير من الأحيان ، وقد كان التكنيك تبعاً لذلك يعاني من التشتت والترهل والخلل . " [٢]

ومع ذلك ، فبعض الأعمال القصصية النسائية قد نجحت في فرض نفسها لغة وحبكة ودلالة ، حاملة مؤشر وجود مواهب أصيلة يمكنها أن تشكل رصيداً للأدب السعودي . وهذه قراءة في إحدى هذه المجموعات وهي " أحبك ولكن .. " للقاصة مريم الغامدي .

الخاصية الواضحة في هذه المجموعة هي احتفالها البالغ بالمكان ، والمكان الأبرز هو القرية بتضاريسها الجغرافية والثقافية والاجتماعية ، بعلاقاتها الحميمة ، وأجوائها الشعبية ، بحنّوها وقسوتها ، تكتب القاصه عن قريتها " الباحة " المرتمية في أحضان الجنوب معبرة عن الوشائج التي تربطها بالأرض ، والتي تجسد مجموعتها الحنين الدافق إليها ، المنبثق من حنين الإنسان الدائم إلى رحم أمه .

صدر ذلك عن وعي من الكاتبة يؤكده قولها :

" أنا ابنة الريف الجبلي ... طفلة الوادي والكروم ، والآبار الملّونة بالحكايات القروية العذرية .. امتزج غنائي بمواء القط الجبلي ، وثغاء الشويهات وهي تتقافز فوق تلك الهضاب الشماء ... تمرغت فوق طين الحقول طفولتي وصباي ، تشربته أنفاسي ومسامي . " (٣)

ولهذا تأتي قصص المجموعة سجلاً حافلاً بصور الحياة الشعبية في القرية ، بعلاقاتها الحميمة ووشائجها الأخاذة .. بتزمتها وانفتاحها .. بهمومها اليومية وقناعاتها الرضيّة ، حتى لكأن المجموعة عرض لحقل أنثربولوجي حافل بالدلالات الثقافية الثاوية في قلب الأشياء والأماكن والأدوات ، بل وفي مسمياتها الفريدة العتيقة ووظائفها التراثية . ورغم " أن العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية (...) وأن الفن " وهم " و " خيال " ، والعالم فيه يتغيّر من خلال اللغة واللون والصوت " (٤) ، فإنني أتوقع أن تصبح هذه المجموعة نصوصاً فريدة غنية بالتفاصيل الاجتماعية والأنماط الثقافية لبقعة جغرافية محددة ، بل ومرجعاً مهماً للعديد من الدراسات المنهجية في حقل الدراسات الاجتماعية مستقبلاً .

والشيء اللافت في هذه المجموعة هو أن الحشد الكبير من الأسماء والأفعال والأوصاف الشعبية التي استخدمتها القاصة بتلقائية فنية ، لم تشكّل بالنسبة لي – كقارئة غير سعودية – عائقاً لعملية التلقي ، أو حائلاً دون الاستمتاع بالدفق السردي لأي نص . بل إن الحوار الجنوبي البدوي بين " عطرة " و" يعن الله " في قصة " أحبك ولكن " – مثلاً – قد شكل عندي إيقاعاً موسيقياً ممتعاً بين بداية القصة ونهايتها ، وأعطاها نكهة مسرحية حية .

الخاصية الثانية هي الأسلوب المتميز الذي تمارس به الكاتبة لعبتها الفنية . وهو أسلوب يتكئ على الأداء الشعري بإيحائه وكثافته وإيقاعه ، وباستعاراته وصوره الفنية : " أحمل أوراقي وأقلامي الملّونة ... أحاول رسم صورة لك ... أحاول تذكّر ابتسامتك كأمسية قمرية .. أحاول أرسم وجهاً بدري التكوين ، وعينين كم كانتا تخبئان أغنيات الفراشات شوقاً إليّ أنقش حكايتنا على أوراق الورد ، أعزف قصائدنا على أنّات ناي مبحوح .. أسافر على أجنحة الحلم إلى كوخ أقمناه على ربى الشفق .. يصبغ أفراحنا ... بلون الأفق الفيروزي .. أزهرت أحلامنا تعريشة ياسمين حلوة ..." (٥) .

كما يتميز أسلوب المجموعة بتوالي الجمل ، قصيرة ، مشحونة تارة ، وطويلة مركبة الأجزاء تارة أخرى . تُبرز الجمل الفعلية حركية الحدث وصعوده ، وترسم الجمل الاسمية الإخبارية مشاهد متساوقة يختلط فيها الصوت باللون ، وينسجم فيها الإنسان والحيوان مع باقي عناصر الطبيعة التي تفلح الكاتبة في تشخيصها وتحريكها ومحاورتها ، تماماً كما يفعل الرومانسيون :

" نام السمسار ... صحت النجوم .... هدأ الليل من الضجيج ... تعبت الزوارق من الرقص والركض ... موج البحر وأضواء البر يرقصون " التانجو " على أنغام الطبيعة . " (٦)

" لو سألت ضفادع الغدير لأخبرتك عن ليالي الغربة والتمزق بعدك ... لو سألت سنابل الذرة لأ مالت رأسها حزينة ورددت لك حديثي للريح والهبوب . لو سألت حمارة عم حمدان أو تذكرها ؟ تلك كانت ترفع قدميها على حافة السياج الحجري تسمع نجوانا وهوسنا وجنوننا ..وكنت تعلق ضاحكاً إنها العذول الوحيد في القرية ... لو سألتها خبري لهتفت بشجون ورودت حكاية ركضي المجنون في مسارب القرية أبحث عنك ..." (٧)

في قصة " أحبك ولكن " يسابق الدفق الشعري القول السردي ، ولكنه في الغالب لا يفسده ، ولا يخلخل فضاءه القصصي ، بل يسنده بذكاء خيال القارئ ليتمثل أحداث القصة بأبعادها النفسية والوجدانية وليس فقط في تواترها الوقائعي : خاصة حين يتخلل الوصف الشعري حوار ينبثق بعفوية ليعود للوصف من جديد :

" ليلة ونحن نغتسل بضوء البدر .... والماء شلال أمان حولنا ... سألتك :

– ماذا لو فرقت الأيام بيننا ؟

انتصب حاجباك قوسي تعجب !!

– لن يفرق بيننا إلا الموت ... أي قوة ستقف وجه حبنا سأدمرها !

رفرفت أجنحة الحب والفرحـة فـي أوصـالي ذاك المسـاء ... أختلجت نبضـاتي ... أختلط نظام خفقتها ... سرى الدفء في أوردتـي وشراييني . همست فـي حـب أنـت أروع رجـل فـي العالم !

– وأنت أرق امرأة في الوجود !

مرت الأيام وردية السير ... تطوينـا بحـب بيـن أضلاعهـا ... أوهمتنـا أن المواسـم كلهـا تتكون من فصل واحد هو الربيع أن من يضحك اليوم يضحك غداً وبعد غد .. وإلى الأبد . " (٨)

في بعض النصوص يعتمد السـرد علـى نـوع مـن الإنشـاء الفنـي المدفـوع بتسـاؤلات هـي أخبار عن وقائع وإبراز لأنماط سلوكية ونفسـية ، تحفـز قلـة تفاصيلهـا القـارئ علـى التواصـل الفعّال مع النص وتأويله والإضافة إليه باستدعاء الذكريات والتجارب الخاصة :

" آه يـازهرة ... لمـاذا تدفنيـن وجهـك فـي رمـال الذبـول ؟ لمـاذا تغضّن وجهـك حدائـق النضرة والشباب ؟ مالذي حصد إشراقة وجهك النوراني ؟ أين اختبأت نجوم الألـق فـي شطآن عينيك ؟ هاتـان الكفـان اللتـان طالمـا صفقتـا جذلاً ... لمـاذا أصبحتـا قـاعدتين تسـندان وجهـك الصخري الحزيـن ؟ بعض أقدارنـا عجيبـة يـازهرة ... تكومنـا كمـا كـرة مطاطيـة تتقاذفنـا فـي ملاعب الفصول ... تفقأ حدقات آمالنا ... تحوّل حرارة حماسنا إلى صقيع . " (٩)

في بعض الأحيان في قصص المجموعة هناك أسئلة ما أن يجاب عليها حتى تتولد أسئلة غيرها ، ذلك أن أغلب النصوص إنما تنبني على إظهار الطبيعة المزدوجـة للأشـياء ، وإبـراز جدل الثنائيات التي تتواجد جنباً إلـى جنـب وربمـا تمـتزج مـن خـلال مـزج الكاتبـة بيـن الذاتـي والموضوعي ، وبين الفردي والمجتمعي في فضـاء سـرديّ مزيـن بالأمكنـة القرويـة ، وصـور الحياة الشعبية البسيطة ، ومُحاك في إطار الزمن المتكسر ونمط الحكي وبيان اللغة ، ومسـبوك بتوظيف تيار الوعـي ، وإيقـاع الأحـلام والكوابيـس والصـور السـريالية التـي تتضـح فـي أكـثر قصـص المجموعـة مراوغـة " مراكـب الشـمس المنتظـرة " التـي يغيـب فيهـا الحـدث أو يتخفـى ويغمض ليكون قابلاً لتأويلات متضاربة ممـا يضعـف قـوة التصويـر التي استعملت فيهـا القاصـة تقنية " المونتـاج " فـي انتقالهـا فـي مكـان مطـل علـى البحـر والـزورق البخـاري المجنـون فـي عرضه .. بين طائر البحر وصائد اللآلئ ، وشاب يجلس على حافة مركب صغير . ومن بدايـة القصة حتى نهايتها ، لا يفلح البث الكلامي الأنيق في تنظيم الصـور أو رسـم منطقهـا ، فتبقـى نصاً مستعصياً .

تقوم بنى معظم قصص المجموعة على التقاء المفارقات وجدل الثنائيات ، ويتم ذلك على ثلاثة مستويات : الرمزي وشبه الأسطوري والأسطوري وسأعرض ثلاثة نصوص أرى أنها نماذج ممثلة لهذه المستويات وهي : القصة الأولى من المجموعة وعنوانها " الغنم والسيل يامهرة " ، والخامسة " الجعري " ثم التاسعة " المرأة الشبح " .

ينتظم القصة الأولى عدد من الوقائع التي تبدأ بحدث طبيعي هو سقوط المطر ، رمز ومصدر الخير والفرح والنماء للقرية لكنّ المطر حين يستمر قوياً يتجمع في الوادي ويجري في جنون تخافه القرية ، إذ ينقلب إلى وحش " يسافر بحمله إلى اللا عودة ، إلى الضياع والموت !! مسفرة البلهاء قفزت خلف (شاتها) ذات يوم في السيل .. ولم تعد حتى الان .. ترى أين ذهب بها هذا الغول المخيف ؟ أين أنت يامسفرة ... " [١٠] .

ورغم قوة انهمار المطر وفزع الجميع وتنحيهم من طريقه ، تسمع " مهرة " و " غرم الله " ، اللذان كانا مع شباب القرية يملآن القرب ويستمعان بتناغم الطبيعة ، صراخاً وأنيناً من بين الحقول تتبين منه مهرة صوت ابنة خالها الحامل فتسرع إليها لتجدها في حالة وضع تساعدها بشجاعتها القروية على إخراج المولود إلى الدنيا ، بينما يسرع " غرم الله " لينادي نساء القرية . وفي هذا الجو الذي يومض فيه البرق ويتساقط البرد تمتزج المتناقضات وتتحد " دماء .. مطر .. حياة .. خوف .. أمل " .

تتبادل الثنائيات الأدوار .. الحياة والموت ، الفزع والفرح ، الدم والماء .. يأتي المطر مناسبة تزرع الفرح في الحقول وفي نفوس الناس ، ثم يزداد قوة فيتصاعد الحدث محولاً المشاعر إلى نقيضها ، خوف وحذر ورهبة . وعندها يتولد حدث آخر مفارق للجو العام الذي يخلقه السيل ، وهو الولادة التي تتضمن معنى النجاة والحياة والفرح .

يوحي رمز السيل في هذا السياق بمعنيين فلسفيين : الأول أن كل شيء يزيد عن حده ينقلب إلى ضده ، فالمطر (مصدر الحياة) قد ينقلب إلى سيل وطوفان (مصدر الموت) ، والمنحة التي تبدو في ظاهرها واعدة مجزية قد تصبح محنة باهظة ، ويشير المعنى الثاني إلى أن أجمل الأشياء (وهى هنا الميلاد والحياة والفرح) قد تولد من أكثرها سلبية وتناقضاً (السيل – الخوف – الدماء) فالظروف إذا بلغت ذروة سوئها انقلبت إلى عكس ذلك ، كما يشير الشاعر :

اشتدي أزمة تنفرجي قد آذن ليلك بالبلج

في النموذج الثاني " الجعري " تتكاثف درجة الرمز حتى يقترب من التجلي الأسطوري الذي يجسده " الجعري " الحيوان الغريب الذي يفترس الأطفال والحيوانات ، ويكوّن لأهل القري مصدر توتر وخيفة ، وهو مثل السيل - عامل من عوامل الطبيعة المسكونة بقدرة أكبر من الإنسان .

يتم السرد من قبل رواية طفلة ترى العالم ببراءة مشوبة بذكاء القاصة من خلف لتتحرك وتكتشف وتتساءل ، تبدأ الوقائع بعرس أخ البطلة الذي تحييه شخصيات الجدة والخالة وزوجة العم والجارات والقريبات ، كما يحييه الأب والعم والرجال بذبح الخراف والإبل ، أما الطفلة فكل اهتمامها منصب على ثوبها المزركش المطرز بخيوط الذهب ، والذي تلح على الحصول عليه رغم انشغال الجدة والخالة في الانفراد بأمها ذات الحزن المزمن التي طالما تبكي حتى في عرس ابنها ، والتي لا يفلح نهر المرأتين لها وتحرشهما بها من تغيير موقفها تحصل الطفلة على ثوبها الجديد عنوة ، فتجري به إلي بيت العروس لتريها إياه ، لكن صراخاً وضجيجاً ينبعث من الوادي معلناً أن الجعري قد خطف رفعة ابنة الولادة . يسقط الثوب المذهب بين الشوك ، وتفزع الصغيرة الهاربة إلى حضن أمها التي كانت تطل فوق الهضبة تستطلع الأمر ، وتبحث بعينيها عن الصغيرة تحضنها باكية وهي تتشنج مهونة من قضية الثوب الذي تمزق " فذاك الثوب وعشرين كمان " بعد العصر ، حين يُعلن بأن الجعري قد اعتقل ، تغيّر الأم ثوبها الأسود العتيق لترتدي " ثوباً زاهياً مطرزاً بأزاهير الوادي الملونة (....) جدائلها شلالات الليل المنهمر يداعبها الهواء بصخب معربد !! تكلله أزاهير (البعيثران) و(الكادي) و (الريحان) ... وجهها ذو الجمال الأسطوري تفيض منه تعابير الانتصار والزهو . " [11]

تصل القصة إلى منتهاها فيتكسر زمن السرد حين تقول الراوية " اليوم فقط عندما كبرت عرفت سبب حزن أمي .. لقد اختطف " الجعري " بكر أمي وأبي .. ذات يوم !! "

يتكاثف رمز " الجعري " ذي القوة الخارقة درجة تقرب به من الأسطورة وتجعله مفارقاً لرمز المطر ، الذي يحمل معه الخير عادة ، وحتى حينما يتحول إلى سيل فإنه يسمح بالتقاء المتناقضات ، وامتزاج المفارقات . أما هذا المخلوق الأسطوري فإنه لا يحمل إلا الموت والحزن ، يأتي بغتة فلا يمكن التنبؤ بقدومه ولا يمكن تجنبه . مهد لخروجه في القصة عدد من المفارقات التي استخدمتها القاصة لشحذ الحدث وإبراز (الجعري) كعامل معيق سبب للأم

حزنها المزمن ، وليكون اعتقاله بعد ذلك لحظة انفراج تنتصر فيها على أحزانها وتخرجها من شرنقة الحداد تبدت هذه المفارقات لعيني الطفلة في مشاهد جزئية ، تكون مفاصل يقوم عليها هيكل البنية :

" اصطدم بأبي وهو يجرّ الخراف إلى حيث مصيرها الدامي .. في يد عمي سكين يغمدها في أحشاء الخروف ... أشعة الشمس .. الأرض حمراء ..أدسّ وجهي فزعاًمن رهبة الدماء في ثوبي الجديد المزركش ..لماذا يذبحون الخراف والثيران والجمال ؟! كلما جاءت مناسبة سالت دماء هؤلاء !! ترى هل الفرح والدم الأحمر متلازمان متزامنان ؟ " (١٢)

" يقف الشباب من أهل العريس وأقاربه صفاً .. يطلقون طلقات الفرح من بنادقهم في الفضاء .. عند إطلالة الموكب .. لماذا يقترن صوت الدفوف بصوت الرصاص ؟ " (١٣)

تتركب المتناقضات أيضاً من الثوب المزركش الذي كان ثميناً يخشى عليه من الاتساخ قبل حادثة (الجعري) ، ليصير رخيصاً مزهوداً فيه ومن اختطاف الجعري لابنة امرأة ولّدت معظم بنات وأبناء القرية وأتت بهم إلى الحياة ومع ذلك لم تستطع أن تنقذ ابنتها من الموت ، ثوب الأم الأسود تحول إلى أحمر مزركش ، كما إنقلب بكاؤها وانكسار نظرتها الدائم إلى غناء وضرب على الدف ، وقول الشعر الفطري ترحيباً بزوجة الابن .

في القصة الأولى توظف القاصة رمز المطر إشارة إلى الفطرة الطيبة وتستخدم الجعري ترميزاً للطبيعة الشريرة ، سمح الأول بنبض الحياة رغم قدرته على الإماته ، أما الثاني فقد اغتال الفرح ، في الزمن الماضي حين خطف ابن المرأة البكر قبل سنين ، وفي الحاضر (زمن سرد الوقائع) حين باغت أهل القرية يوم العرس ليفجعهم مرة أخرى .

وبهذا ، فإن الفرح لم يكتمل إلا حين اعتقل الجعري ، أي أجتثت الطبيعة الشريرة ، وعاد الخير والأمان للقرية .

في النموذج الثالث " المرأة الشبح " تصل الشحنة الأسطورية منتهاها حيث تتجسد البطلة مجللة بالتجريد وكثافة الرمز ، تظهر في أول القصة امرأة محبة تفتح لها الدنيا كنوز الفرح والسعادة حين تتوحد مع الحبيب ، لكن حضورهُ يتلاشى حين تختطفه المدينة ، ويقرر الرحيل ، فيتغير مجرى حياتها ، تتعلق بوعده لها أن يعود عند الغروب ، لكنّ وعده كان مثل وعود كل الشباب الذين أغرتهم المدينة وسرقتهم من أحضان نسائهم ، غير متحقق .

" كل غروب .. وأنا مصلوبة على ذلك الجزء النائي من الجبل .. كلما عاد الرعاة من السفوح أسألهم عنك .. كلما زارتنا سحائب المطر المسافرة أسألها هل أظلتك ؟ كلما

سمعت " الجمالة " يحدون الإبل سمعت صوتك الجبلي بين أصواتهم .. أيام كنت تحدو الإبل ونحن صغار .. وأنا أرعى الغنم ..أو تذكر ؟! " (١٤)

يزدحم النص بمفردات مغرقة في الميثولوجيا من بداية القصة ليهيئ خلفية التجلي الأسطوري للأنثى المفجوعة . فالخيمة ذات سقف فضي ، وخيوطها نسجت من ضوء القمر ، والنجمات تتراقص في " الساحة الأبنوسية " إضافة إلى استخدام الوادي والبحر والجبل والصحراء . تسند كل ذلك حركة طقوسية ذات هالة تنسجم مع التركيب الدرامي لتحول المرأة إلى شبح ، فعندما تم الرحيل صرخت " صرخة اخترقت خاصرة الجبل فارتعش . وعند كل غروب كانت تحمل مذلة انتظارها وتنصبها على الجزء النائي من الجبل ، وتسأل عنه الرعاة العائدين ، وتتسمع صوته من بين أصوات الحداة ، وتتوقعه مع كل قافلة عائدة ، بل وتبحث عن رائحته في ركائبهم ، يصدمها الغياب ويحبطها التخلي حتى تتعاطف معها ضفادع الغدير وحمارة عم حمدان ، وحقول الوادي وزهوره وحنطته ، تنصت الرياح لقصتها وترثي لحالها أنثى النسر المعلقة في عشها البعيد ، تكتسب المرأة قوة فريدة تمكنها من التواصل مع عناصر الطبيعة ، فتتعاطف معها وتشاركها الرزية .

وحتى يتأكد التحول الأسطوري لهذه المفجوعة من إنسانة منظورة إلى شبح يكتسب الزمن في القصة معنى ميثولوجياً ، فينقطع بنا عن زمن الواقع التاريخي ليدور دورة مغايرة " مر ألف عام وأنا مازلت أنتظر اطلالتك مع القوافل العادئدة .. أبحث عن رائحتك في ركائبهم أفتش عن لونك في وجوههم !! مر ألف عام وأنا كل غروب أخبر الريح خبري .. أروي لأقدام المتعبين حكايتي معك وأغبط المدينة التي احتوتك في حضنها " (١٥)

تتحول كلمة ألف عام من معناها المجازي الذي توحي به القراءة الاولى إلى المعنى الحقيقي الذي يدعمه التحول الأسطوري الأول للمرأة :

" أتكلّس " .. على ذلك الجزء النائي من الجبل .. وأنحدر معه .. عوامل التعرية تحيلني إلى تمثال حجري !! "

لكن التمثال أصم ميت عاجز عن التعبير .. لذلك تبعث الحرقة والفجعية منه شبحاً هو الأقدر على إصدار رسالة الاحتجاج والشجب ، وتجسيد شعور القهر والإحباط ، وتأكيد معنى الوفاء الأبدي :

" واليوم أهل الوادي .. يقصون على الغرباء ..والأطفال .. حكاية " المرأة الشبح " !! تلك التي تجوس القرية في فجر يوم رمادي باهت مرة في العام .. وتقف على حافة البئر .. تملأ

قربتها المثقوبة .. وتركض تجاه السفح .. ثم تصرخ صرخة ترج لها بيوت القرية الحجرية .. وتخترق خاصرة الجبل فيرتعش !! "

تتحول الأفعال التي صدر عنها ذاك الفجر أسّر لها فيه أنه راحل إلى طقس يقوم به الشبح / المرأة . وليزداد المناخ الأسطوري كثافة يبقى أهل القرية ذلك الصباح في بيوتهم ، وتخلو المسارب ، ويتأخر الرعاة عن الخروج . تقف الحركة في القرية مرة كل عام إحياءاً لذكرى الفجيعة التي غيبت الرفيق . ولا تعود الحياة إلى دورتها حتى" تكون " المرأة الشبح " قد عادت إلى الجزء النائي من الجبل .. عيناها مغروستان في السفح .. دمعها الكلسيّ يمتد متصبباً بين السفح والجبل !! " .

هكذا تتحول الأنثى إلى شبح ، والمرأة إلى أسطورة يحكيها أهل القرية للغرباء والأطفال وتحوم ظلال المعاني بين ضعف المرأة واستسلامها وامتلاك مصيرها ، وبين صمودها وخلودها وقدرتها على تحمل الموقف حتى تحولت إلى أسطورة تحكي وفاء لا يوجد .

تصور النماذج المختارة تطور الأداء الحكائي عن طريق تكثيف الرمز وتجريده وتوظيف الأسطورة عند مريم الغامدي ، وهو تطور لا يعتمد على التاريخ الحقيقي لكتابة النصوص وإنما على ترتيبها في المجموعة ، إن جدل الثنائيات وتعايش المفارقات خيطاً ناسجاً لكل قصص المجموعة تقريباً ، ولعل الكاتبة - عن وعي أو لا وعي - قد قصدت مقاربة الأسطوري بالواقعي ، والذاتي بالموضوعي ، والبدوي بالحضري ، تنسجهم في فضائها الحكائي على منوال إنتاجهم في الفضاء الكوني ، حيث تقوم الحياة نفسها على الطبيعة الازدواجية الكامنة في الإنسان كذات وفي واقعه ودورة تاريخه كموضوع ، ومن هنا يمكن للمتلقي أن ينسجم مع رؤية الكاتبة ويستمتع بإبداعها .

---

(١) أنظر سمير حجازي : " التفسير السسيولوجي لشيوع القصة القصيرة " ، فصول ، العدد ٤ ، السنة ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ١٥١ - ١٦٨.

(٢) محمد صالح الشنطي : القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية ، دار المريخ ، الرياض ، د.ت ، ص ٢٩٢

(٣) أجابة على سؤال صحفي لمريم الغامدي .

(٤) رينيه ويليك : " من مبادئ النقد " في كتاب حاضر النقد الأدبي : مقالات في طبيعة الأدب ، ترجمة د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٧ ، ص ٥١ .

(٥) مريم الغامدي : أحبك ولكن ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٨ ، " أعيدوا إليّ كفني ص ١٥- ١٦

(٦) مراكب الشمس المنتظرة ، ص ٣٢ .

(٧) المرأة الشبح ، ص ٥٨ .

(٨) أعيدوا إليّ كفني ، ص ١٦ .

(٩) يوم احتفلوا بنصرك ، ص ٦٩ .

(١٠) الغنم والسيل يامهرة / ص ١٢ .

(١١) الجعري ، ص ٣٨ .

(١٢) ص ٣٦ .

(١٣) ص ٣٨ .

(١٤) المرأة الشبح ، ص ٦٠ .

(١٥) السابق .

إشكاليات القصة القصيرة المحلية بين الواقع والأفق

ندوة شارك فيها :

منصور الحازمي ، و معجب الزهراني ، و حسين علي حسين ، و سعد الدوسري ، وصالح الأشقر ، ويوسف المحيميد .

أدارها وحررها : حسين المناصرة .

بسم الله الرحمن الرحيم

حسين المناصرة :

نرحب بكم في الندوة الحوارية حول إشكاليات القصة االقصيرة المحلية . وقد اختارتها " قوافل " محوراً لعددها الخاص نظراً لأهمية التجربة القصصية محلياً وعربياً .

أيها الأخوة : كما هو معروف فإن القصة القصيرة شكل إبداعي يتوسط بين جنسين أو شكلين أدبين كبيرين وخطيرين هما " الرواية " التي هي ديوان العرب في القرن العشرين و " الشعر " الذي كان ديوان العرب في الماضي . ولعل هذه الوضعية هي التي جعلت القصة القصيرة في عموم العالم العربي من أكثر الأجناس الأدبية عرضة للظلم والتهميش إذ لا يرقى الاهتمام بها إلى مستوى الاحتفال بالشعر أو بالرواية .

من هنا فإن الإشكاليات التي نطرحها أمام هذه الندوة ذات طابع عام وإن تمت مناقشتها من منظور محلي وأهمها في اعتقادي : مدى تطور الأشكال والأساليب القصصية ، الاحتفال بصيغ وتقنيات السرد الجديدة المتأثرة بفنون وتقنيات أخرى كالسينما مثلاً ، وعلاقة القصة القصيرة كجنس مفتوح بالتجريب كمغامرة حاضرة في كل المجالات الفنية الإبداعية الأخرى .

ويبدو أن أستاذنا الدكتور منصور الحازمي من أكثر الذين احتفلوا بالتجربة القصصية المحلية ، لذلك حبذا لو تقدم لنا تصورك الخاص عن تطور القصة المحلية وأهم إشكالياتها ، لتكون مدخلا من مداخل الحوار والكشف .

منصور الحازمي :

بدأت التجربة القصصية في المملكة العربية السعودية منذ وقت مبكر . وقد عولجت هذه المسألة بتفاصيل كثيرة جدا ، ومن الذين عالجوها الدكتور محمد الشامخ في كتابه " النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية " . ولا سيما في فترة ما بين الحربين العالميتين .

أخذت أنا بعض النماذج ، وحاولت أن أعالج هذا الموضوع في بحث نشر في " عالم الكتب " . ثم جمع في كتاب هو " فن القصة في الأدب السعودي الحديث " .

وقصة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية لا تختلف عن القصة العربية عموماً فهي ارتبطت بالصحافة . لو لم تكن هناك صحافة لما كانت هناك قصة بالمعنى المعروف ، فلابد أن تنشر الصحيفة قصة قصيرة من باب جذب القراء .

نستطيع أن نقسم تطور القصة في المملكة إلى ثلاث فترات :

١ـ فترة العشرينات من هذا القرن ـ بداية الصحافة في المملكة ـ إلى الخمسينات .

٢ ـ فترة الخمسينات والستينات .

٣ ـ فترة السبعينات .

نستطيع أن نقول عن الفترة الأولى : هي فترة الرواد الأوائل الذين كانوا لا يؤمنون بأي فن سواء كان القصة القصيرة أو الشعر أو الرواية إلا وهو يخدم غرضا معينا . وكان الغرض المعين في تلك الفترة هو الصحوة أو النمو أو التنوير وتوعية القارئ الذي كان محدودا في ذلك الوقت أيضا . وهذه التوعية إما توعية اجتماعية أو توعية سياسية . وهي في الغالب توعية اجتماعية .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الكثير من القصص أو القوالب القصصية الأولى مثل قصص عبدالقدوس الأنصاري وأحمد السباعي وحمزة شحاته وعبد الوهاب آشي ، كانت قصصاً اجتماعية تعليمية ، فالقصة التعليمية البسيطة لا تأنف من الشرح والتأويل والتوقف هنا وهناك لتشرح للقارئ مغزاها ، هذه القصة كانت مبررة في الفترة القديمة ، وكان هذا النمط موجود في مصر وفي البلاد العربية الأخرى.

في فترة الخمسينات نستطيع القول : إن القصة القصيرة في المملكة بدأت تتأثر ببعض النماذج القصصية في البلاد العربية المجاورة . ولعل أفضل كتّاب هذه الفترة المتطورة هم إبراهيم الناصر في أواخر الخمسينات ، وحمزة بوقري ، ومحمود عيسى المشهدي ، وكثير من أولئك الذين ذهبوا إلى مصر للدراسة أو للاطلاع أو للسياحة . وغالبا للدراسة ، لأن حمزة

بوقري متخرج من مصر ، كذلك محمود عيسى المشهدي ، وكثير من أولئك الكتاب تأثروا بقصص يحيى حقي ، ومحمود بدوي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس في بداياته الأولى ..

فالقصة القصيرة عند هؤلاء لم تعد فناً تعليمياً مجرداً . وإنما كان الهدف الاجتماعي أيضا موجودا وملاحظاً يقوم على التأزم ، ولحظة التنوير ، والتطور ، وأن تكون القصة القصيرة مبينة على لحظة يحاول أن يقتبسها الكاتب أو يقتنصها من اللحظات المتعددة .

باختصار نستطيع أن نصل إلى السبعينات مطمئنين إلى أننا قبل ذلك راعينا الفن القصصي السائد في البلاد العربية . فالسبعينات جاءت بمجموعة من الشباب الذين طوروا هذا الفن القصصي الجديد في بلادنا وفي البلاد العربية عموماً . وكان من أهم قاصينا حسين علي حسين ، ومحمد علوان ، وعبدالله السالومي صاحب " مكعبات من الرطوبة " الذي لم نجد له نشاطاً إبداعياً في الأيام الأخيرة ، مع الأسف .

وأصبح الجيل يقاس بعشر سنوات وليس بثلاثين سنة . نستطيع أن نصنف ونقول هناك جيل السبعينات وجيل الثمانينات وجيل التسعينات . كان عمر الجيل فيما مضى هو ثلاثون سنة . لا أدري لماذا أعمار القصاصين الجدد قد قصرت كثيرا جداً ، فأصبحنا نصف الأجيال على العقود من السنين ، وليس على ما هو مألوف على ثلاثين سنة ، مع أن الإنسان كلما تقدم في العمر كلما نضجت معه تجربته . ولكن يبدو أن الجيل الجديد غير صبور . فكل جيل يأتي يحاول أن يتميز عن الجيل الذي سبقه .

أعتقد أن القصة القصيرة في الفترة الأخيرة - كما تعرفون جميعا ـ تمردت على جميع الأشكال السابقة القديمة . فليس لها نمط معين أو قواعد معينة ، كأن يكون لها تصعيد للحدث (البداية والوسط والنهاية) الذي كان سائداً عند القاصين الأوائل ، كما أن النهاية التي يمكن أن نعرفها من نتيجة الحدث المتطور قد ألغيت تماماً ، وأصبحنا أمام النهاية المفتوحة التي يمكن أن تؤول تأويلات مختلفة . ودخل في القصّة الجديدة الكثير من أنماط الرمز ، والأسطورة ، واللاوعي .

لا أستطيع أن أتحدث كثيرا عن النمط الجديد في القصة القصيرة وهؤلاء الشباب الذين معي يستطيعون أن يعبروا بأنفسهم عن تجاربهم القصيّة أكثر مما أستطيع أن أعبر . لأن هناك فرقا بين الملاحظ من بعيد وبين القاص الذي يمارس هذه العملية .

هذه خطوط عامّة عن تطور القصة القصيرة ، ربما تكون مفيدة في بداية هذا النقاش .

حسين المناصرة :

لعلنا نبدأ من مقولة الدكتور الحازمي الأخيرة وهي : أن القصة الجديدة استطاعت أن تتمرد على الأشكال السابقة . قد نجد إجابات شافية لدى المبدع أو القاص لأنه صاحب الشعور الحاد في إدراك تمرده أو دخوله في عالم التجريب . مارأي القاص سعد الدوسري في هذه الإشكالية .

سعد الدوسري :

أنا أعتقد أن جيل السبعينات الذي تفاهم فيه عدد كبير من كتّاب القصة مثل محمد علوان ، وعبدالعزيز المشري ، وجارالله الحميد ، وعبدالله باخشوين ، وعبدالله السالم ، كان جيلاً ـ في نظري ـ يؤسس لفتح طرائق جديدة للقصة القصيرة ، خاصة في شبه الجزيرة العربية .

والأسماء التالية ابتداء من تجربة صالح الأشقر أو جيل ما بعد محمد علوان ــ بغض النظر عن إصدار المجموعة أو الترتيب الزمني في الإصدار القصصي ، نجد لديه حرية أو جرأة في الدخول إلى العوالم الجديدة أو التجريبية في القصة . ففي فترة الثمانينات صار هناك أسماء متعددة تبنت هذا الموقف التجريبي ، وانتهت تقريبا ـ على حد متابعتي ــ عند نهاية الثمانينات . بعدها أصبح هناك فقر تجريبي في القصة بالتحديد في جيل التسعينات . وأنا شخصيا ـ حسب متابعاتي ـ لم أر اسماً يستطيع أن يتبنى في موقفه جيل ما بعد الثمانينات .إذ يبدو لي أنه عند جيل الثمانينات يتوقف التجريب قليلاً في القصة القصيرة المحلية . وبذلك تكرست الأسماء الموجودة في جيل الثمانينات كرموز . ولم يعد هناك أحد يتنبه للأسماء التي تحاول الآن كتابة القصة القصيرة .

إن إحدى الأزمات التي تعيشها القصة القصيرة الآن هي تكريس نمط الثمانينات . هناك تجارب جيدة جدا مثل تجارب يوسف المحيميد نجدها مهملة قليلاً رغم إصداره لمجموعتين قصصيتين ، في حين مازال يذكر اسم محمد علوان وعبدالعزيز مشري وعبدالله باخشوين . هناك تكريس في نظري لبعض الأسماء ، ربما سببه امتلاكها المنابر الصحفية عبر الملاحق الثقافية والصفحات اليومية أو الملاحق الأسبوعية ، وبعد خروج هذه الأسماء من هذه المؤسسات المنبرية الثقافية توقف وهج القصة ، في حين تطورت القصيدة من التفعيلة إلى النثر ، وأصبح الآن هناك أسماء واضحة وبارزة في قصيدة النثر نستمع إليها ونقرؤها في تطور مستمر .

ما يهمني في هذه المداخلة هو محاولة البحث عن وسائل تضمن تكريس القصة لدى المؤسسات الثقافية ، بمعنى تكريس وجودها . هناك أمسيات شعرية ، هناك اهتمام بالشعر ، هناك اهتمام بالمسرح ، وليس هناك أي اهتمام بالقصة القصيرة والشكل الأعمق لها المتمثل في الرواية .

حسين المناصرة :

يبدو أن غياب الاحتفال بالقصة القصيرة هو مشكلة حقيقية : خاصة وأن شكل القصة القصيرة شكل مفتوح أو هو فن قلق قد يتحول إلى صياغة مقالية أو صياغة ومضة . ما رأي د. معجب الزهراني فيما قيل .

معجب الزهراني :

سأحاول أن ألملم بعض الملاحظات التي سبق وأن كتبت عنها أو تحدثت عنها أو قرأتها في كتابات الأساتذة الذين سبقونا إلى الاحتفال بهذا الشكل القصصي .

لعل المقاربة التاريخية التي أشار إليها الدكتور منصور الحازمي تحمل بعض المنطلقات للقراءة التي يمكن أن تصدر عن واحد مثلي ، يعايش نمطا جديدا من الرؤية والكتابة في القصة والنقد وفي المجالات الأخرى .

السؤال الأول الذي أطرحه هو : إلى أي مدى كان هناك شكل من أشكال الاستمرارية في تطور الأساليب والأشكال القصصية ، بحيث يكتسب هذا التحقيب الذي مارسه الدكتور الحازمي مصداقية من وجهة نظر أدبية ونقدية ومعرفية .

أنا ألاحظ أن مثل هذه العلاقات والرؤى ضعيفة جدا بحيث لا نستطيع أن نقول إن الجيل الأول كان جيل التأسس ، ثم جاء جيل آخر فبنى على ما سبق أن أنجز ، ثم جاء جيل ثالث حاول أن يضيف إلى هذه البنية أو هذا الإنجاز السردي أو القصصي ، بحيث نستطيع أن نستكشف ما يمكن أن نسميه بالناظم الداخلي بمجمل التجربة ، كما يحصل في سياقات أدبية وثقافية أخرى كمصر مثلا . أنا أعتقد أننا هنا أمام ظاهرة ، لا تخص القصة القصيرة بقدر ما يمكن أن تعمم على خطابات وأشكال أدبية أخرى ، ولي تجربة نقدية خاصة ومتواضعة في رصد وتتبع هذه الظاهرة أعتقد أن المجتمع في المملكة مر بتحولات وإبدالات كثيرة وخطيرة ، لأنها طالت في مرحلة معينة البنى الاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية . وبالتالي كأنما كل جيل يبدأ من جديد ، أو كأنما هو يحاول أن يؤسس ــ كما سبق وأن وردت هذه الكلمة أكثر من مرة في كلام سعد الدوسري ، وفي كلام الدكتور منصور وإن

بصيغة أخرى . كأنما كل جيل لديه حساسية جديدة ، رؤية جديدة ، لغة جديدة ليست مستمدة أو منبثقة من تجربة الجيل السابق . وبالتالي كأنما هو ينطلق من هواجس ومعطيات وقناعات أو رؤى جديدة . وهذه ملاحظة في اعتقادي مهمة ، خاصة وأنها ترتبط عندي بملاحظة أخرى تتعلق بالتمظهر الفني للكتابة القصصية .

حينما أنطلق من الراهن إلى ما سبق وأن أنجز في هذا السياق نجد اليوم أن لدينا مجموعة من الأصوات التي تحاول أن تجرب كتابة قصصية جديدة غير قابلة للتصنيف حتى من قبل الناقد ، لماذا ؟ لأن هذه القصة ، رغم أنها قصيرة محدودة ، تخترقها مثلاً لغة الصحافة ، الخبر الصحفي ، وأحيانا يخترقها نمط كتابة القصيدة وخاصة القصيدة النثرية . بل أشير إلى أسماء ليست مجهولة لمن يتابع هذه الظاهرة وهي أن هناك شكلا من أشكال ما يمكن أن نسميه بمقترب جديد للكتابة القصصية ، هذا المقترب يتجلى على مستوى اللغة وعلى مستوى البنية القصصية وعلى مستوى العناصر السردية للقصة .

لم يعد هناك اهتمام بالتيمات والموضوعات والأحداث وإنما بالأساليب والتشكيلات اللغوية . وهذه قد تكون سمة تجريبية وإيجابية إذا كانت فعلا منبثقة من وعي بضرورة التجاوز والتجديد ، لكنها قد تكون مغامرة في فراغ إذا لم تكن مؤسسة على مثل هذا الوعي ، لماذا ؟ لأنها في اعتقادي يمكن أن تستنفذ طاقات هذه الأجيال الشابة دون أن تفضي إلى إنجاز قصصي أو أدبي مهم .

قبل هذا الجيل هناك تجارب في غاية الأهمية ، نجدها مثلا في الجيل السابق : حسين علي حسين ، ومحمد علوان ، وعبدالله باخشوين ، وعبدالعزيز مشري وغيرهم ، هذه كلها تجارب مهمة جدا لأنها نجحت في إثبات تميزها من خلال مجموعتين أو ثلاث مجموعات قصصية لكل كاتب كرست من قبل النقاد لأنها متميزة في ذاتها . قد يكون العمل الصحفي الترويجي أو الإشهاري لعب دورا في هذا السياق ، لكنني أعتقد بأننا حينما نقرأ الآن تجربة أي واحد من هذه الأسماء نجد أننا أمام كتابة قصصية لها شخصيتها اللغوية والفنية الخاصة .

عبدالله باخشوين له تجربة متميزة ، وبالتالي مستوفية لشروطها الجمالية شكلياً ودلالياً لانستطيع أن نقول إن عبدالله باخشوين يحاكي أو يفتعل تجربة ، إذ تستطيع القراءة النقدية أن تستكشف تجربته وتحدد ملامحها بشكل من أشكال السهولة واليسر إنطلاقاً من سياقها الخاص .

وأعتقد أنه حتى القارئ العادي بمجرد أن يقرأ نصوص عبدالله باخشوين يدرك هذه الخصوصية التي لا تذكر بالجيل السابق . ما هي هذه الخصوصية ؟! كلكم تعرفونها : هذا الاستثمار للعالم الفانتازي وعالم الحلم بما فيه من منطقية داخلية لا تتلاءم مع منطقية الحياة أو منطقية العلاقات في خارج هذا العالم القصصي ، هذا الصدق الذي نلمسه في معاناة شخوصه ونماذجه .. هذا الأسلوب الجديد الذي نجح الكاتب في تملكه ... الخ .

أذهب إلى المشري فأجد لديه أيضا تجربة متميزة . المشري حاول أن يستعيد لغة المعيش اليومي ، كما سميتها في بحث سابق لي ، ويستثمرها في مجال الكتابة القصصية القصيرة كما في مجال الرواية وبالتالي كأنما نجح في أن يثبت هوية مختلفة لكتابته القصصية . لقد كان في رحلة بداياته يغامر في اطار هذه القصة التجريبية ، القصة الشعر ، القصة المقالة ، القصة الفكرة الملفوفة لكنه بعد فترة معينة كأنما توصل إلى هذا الأختيار أو هذا المقترب الجديد الذي يميزه حتى على مستوى الكتابة القصصية العربية .

أيضا هذا الكلام يمكن أن يقال عن تجربة حسين علي حسين ، وتجربة محمد علوان ، وإن كان كل واحد منهما يسير في اتجاه آخر مختلف . حسين علي حسين حاول بشكل أو بآخر أن يتخذ من لغة الواقع ومن ظواهره ومن علاقاته منطلقا له في كتابته . بينما محمد علوان يحاول بشكل أو بآخر أن يزاوج بين واقعية معينة وبين هذه الحساسية الفنية الشعرية التي تجعل الجهد الأسلوبي في كتابة القصة يتغلب على تقنية الكتابة أو على الحدث القصصي ، كذلك سعد الدوسري أنا أعتقد أن له تجربة متميزة ومهمة في هذا السياق فهو أيضا من خلال مجموعاته القصصية العديدة استطاع أن يثبت حضورا في كتابته وقد أسمي كتابته انطلاقا من سمتها العامة بهذه الكتابة الواقعية ، لكنها ليست واقعية حسين علي حسين أو الواقعية التي قد نجدها عند الجيل السابق ، مثلا عند إبراهيم الناصر .

سعد الدوسري لا يعتمد على محاكاة الواقع ، وإنما على شكل من أشكال استكشاف ما هو مغيب ومسكوت عنه ، واستثماره في بلورة رؤية معينة ، رؤية خفية . أحيانا توحي بأن هاجس إيصال أوعدوى القارئ بفكرة معينة أو بموقف معين أو بقناعة معينة حاضرة في نسيج الكتابة . ولا تظهر من خلال أو على مستوى الفكرة أو الموضوع فقط .

قبل هذا الجيل سنجد أن الجيل الذي أشار إليه الدكتور الحازمي كتب كتابة قصصية بسيطة ولا أقول ساذجة ، لكن فيها شكلاً من أشكال الجهد القليل جدا جدا في مستوى الحبكات ومستوى الأساليب ، قريبة جداً من مستوى لغة الصحافة ، وأحيانا عندما تتجاوز هذه اللغة

تتجاوزها إلى لغة رومانسية فضفاضة ، ربما سبق أن اطلع عليها الكاتب في بعض الكتابات المصرية ، وبالتالي ليس لها هوية معينة .

في المحاولات القصصية الأولى التي أشار إليها الدكتور منصور نجدها فعلا ذات هوية فنية ملتبسة ، ليس لأن الكاتب يريد أن يمارس هذا التجريب ، وإنما لأنه كان يتوسل الشكل القصصي ذريعة أو مطية لطرح أفكار وقضايا تربوية واجتماعية محدده سلفاً وهذا أمر طبيعي ، لأنه يأتي في سياق الكتابة الإصلاحية التي مارسها ذلك الجيل .

إذن نحن هنا أمام شكل من أشكال السيرورة المنقطعة التي لا تربطها علاقات تأسيس ثم تطوير ثم تحول ، ليس هنا " تراكم إبداعي" يمكن مقارنته بالكتابة الشعرية مثلاً . ربما يكون أحد الأسباب أو السبب الجوهري لهذه الظاهرة هو التحولات الكثيرة التي عاشتها المملكة ، خاصة بعد طفرة السبعينات ، حيث تخلخلت الكثير من البنى التقليدية ، ولم يفض التحول إلى بنى جديدة مستقرة في المستويات اللغوية والفكرية والإبداعية - كما في المستويات الاجتماعية والاقتصادية الأخرى .

أعتقد أن هذه الوضعية العامة تستحق أن تطرح وتؤخذ بعين الاعتبار في كل مرة نناقش تحولات الكتابة القصصية المحلية ، خاصة وأن أمامنا الأن مجموعة من الشباب المستنير الذين ينتمون عموماً إلى هذه المرحلة المربكة والثرية .

يرتبط بهذه الوضعية أيضاً ظاهرة أخرى تتجلى في عدم المراهنة في الكتابة القصصية حتى من قبل الكتاب المميزين . بعض الكتاب أنجز عددا من القصص ثم تاب ، وبعضهم الآخر أنجز مجموعة او أثنتين ثم صمت وانقطع وهكذا . ورغم أهمية السبب الخارجي أو الموضوعي الذي أشرنا إليه من قبل إلا أن العامل الخاص ، وأعني به وعي الكاتب بأهمية الكتابة القصصية وإخلاصه لها ، يلعب دوراً حاسماً في هذا الصدد ، إذ لو توفر مثل هذا الوعي لما كانت التجارب تنقطع بهذه السهولة وكأنها " محاولات و " هوايات " عابرة .

ثم إن هناك عاملاً ثالثاً يمثل مشكلة حقيقية ذات أثر سلبي على القصة (والرواية وغيرها) وأتمنى أن نسمع آراء الزملاء الكتاب حولها ، وهي ما يمكن ان نسميه بالإحباط الذي يتولد عن نمطية التلقي لهذا الفن في مجتمعنا . أعتقد أن التلقي يلعب دورا كبيرا جدا في الاحتفال بكتابة معينة وبالتالي تكريسها وتطويرها . أو أنه يلعب دورا سلبياً جدا في تلقي الكتابة وبالتالي وأدها أو تهميشها وقد أشار قبل قليل سعد الدوسري إلى هذه القضية من منظور آخر . ولكنني أعتقد أننا أمام إشكاليات ربما تطرح على الناقد كما تطرح على المتلقي

العادي ، وربما تطرح أيضا على نوعية معينة من المتلقين وأسميه بالقارئ السلطة ، أي الذي يقرأ النص لا ليستمتع ويستلذ وبالتالي يطور ذائقته الجمالية ورؤاه ، وإنما يقرأ النص ليحاكمه وبالتالي يمارس شكلا من أشكال التدخل القمعي في كتابته . وهناك حكايات طريفة في هذا السياق ، أحد الشباب نشر قصة في مجلة محلية ، ثم طلب منه أن يذهب ويعتذر في محكمة شرعية ، لأنه قد حصل تطابق بالصدفة بين اسم الشخصية في القصة واسم طبيب شعبي مما جعل الأخير يقيم دعوى على الكاتب .

في مجتمعنا لعبة التسميات ولعبة الكشف والنقد لجوانب الواقع مازالت تمارس بحذر شديد ، وأنا أعتقد أن المجتمع الذي يسير نحو الثقة بالذات يتقبل لاحقا بسهولة شديدة مثل هذه الكتابات ، وهذا ما هو سائد مثلا في مجتمعات عربية وغربية معروفة ، وبالتالي تقبل هذه المجتمعات أن تحول نفسها إلى موضوع للفرجة في المسرح أو لصورة في سينما أو للنقد في كتاب معرفي أو للتصوير في نص قصصي أو شعري .

بودنا أن نعرف من القاص حسين علي حسين وهو من جيل السبعينات بدايات تجربته وامتدادها في الثمانينات أوحتى التسعينات .

حسين علي حسين :

تكلم الإخوان عن القصة القصيرة في بداياتها ووسطها وحاضرها . عندما بدأت أنا في الكتابة بدأت في مرحلة أسميها مرحلة الاحتفاء . بدأت كتابة القصة بشكل لم أخطط له ، لأن هوايتي أساسا كانت أن أقرأ في المسرح والنقد ، ومن الأسماء التي قرأت لها مارون عبود وميخائيل نعيمة . واحد رومانسي والأخر مشاكس .

أول ما كتبت كان نصاً طويلاً جداً يصل إلى عشرين أو ثلاثين صفحة ، أرسلته إلى سباعي عثمان ـ رحمه الله ـ حيث كان مشرفا على الصفحة الأدبية في جريدة المدينة في أوائل الستينات الهجرية . فوجئت به ينشر الجزء الأول من القصة على صفحة كاملة من جريدة المدينة ، وبعد أسبوع نشر الجزء الثاني . فرحت لأنني لم أكن أتوقع هذا .

سافرت إلى جدة ـ كنت سنة أولى أو ثانية ثانوي ـ فوجدت الرجل يحتفل بي احتفالا عجيباً هو وهاشم عبده هاشم . وبعد مدة بدأ النقاد يكتبون عن القصة . أصبح السباعي عثمان يطلب مني باستمرار أن أنشر ، ويشجعني على الكتابة . هذا الجو كان سائدا بالنسبة لكل الشباب الذين بدأوا يكتبون في ذلك الوقت . يمكن أن أقول إنه خلال سنتين تشكلت

مجموعة من الأسماء منها عبدالله السباعي ، وسليمان سندي ، وعبدالله باخشوين ، وفهد الخليوي ، وعبد المجيد جبرتي ، وكان هناك مجموعة من النقاد يشجعوننا أذكر من ضمنهم شاكر النابلسي الذي كتب دراسة مطولة عن المعمار الفني في القصة السعودية القصيرة .

الآن يمكن أن أقول إنه لا يوجد احتفاء بالنصوص ، بل على العكس هناك إحباط ، لا من النقاد ولا من القراء . وإنما من الكتاب يحبطون بعضهم بعضاً ، تجلس مع كاتب لا يفصل بينك وبينه إلا ثماني سنوات ويعتبرك كاتبا متخلفا . حلت القصة محل موضة الفساتين ، لم يعد هناك حس داخلي تجاه النصوص ، إذ يمكن أن أقرأ قصة " فانكا " لتشيكوف ـ كتبت قبل مائة أو مائة وخمسين سنة وكأنها مكتوبة الآن . لماذا ؟ لأن فيها حياة . لم يكن تشيكوف يفكر بنص فيه تيار الوعي أو يكون صالحاً للتفكيك أو غير ذلك .ربما كان يفكر بأن هذا النص يلزمه قالب . وهذا القالب يجب أن يتماشى مع النص .

بعض النصوص تظهر في قالب كلاسيكي لأن طبيعتها كذلك . وبعضها الأخر يظهر في قالب انطباعي .. كل نص يختار شكله .

عندنا إحباطات كثيرة . ليست العملية احتفاء صحافة ، أنا شخصيا لم أشتغل محررا في صفحة أدبية ، كان عملي محررا في الشئون المحلية . لقد فصلت بين الوظيفة والكتابة ، حتى وصلت الأمور معي إلى أن أكتب القصة بقلم والشئون المحلية بقلم آخر حتى لا أشعر بأن هناك خطاً دخل على خط .

وصلت الكتابة ـ الآن ـ في بعض السنوات إلى تكتلات . جلست مرة مع محرر صديق فجاءه نص شعري تقليدي قرأته أنا فوجدته جيداً ، لكنه شقه ورماه .

هذا التيار التكتلي الذي ظهر عندنا صار مثل الدبة التي قتلت صاحبها . عندنا أسماء جيدة في الشعر مثل عبدالله الصيخان ومحمد الحربي ولكن هناك أسماء عند الطرف الأخر جيدة مثل العشماوي .. لكننا وصلنا في لعبة الصراعات كأننا أحزاب سياسية ، لا تيارات أدبية متعايشة . الأدب في رأيي يجب أن نبعده عن كل شيء . لأنه إن دخل في الأدلجة تحول إلى منظمة ، كذلك الفكر . ففي الوقت الذي نجد فيه نقادا نقرأ لهم ونستمتع بقراءتهم مثل محمد مندور ومارون عبود ، لا نستمتع بقراءة ناقد آخر مثل محمود أمين العالم . مع أن العالم كتب كتابات جيدة جدا ومن أوائل الذين كتبوا عن المعمار في القصة وفي الرواية . لكن النفس الأيديولوجي أو ما سمي في وقته بالواقعية الجديدة تغلب على النص . أنا أقرأ لدوستويفسكي

وتشيكوف و جوجول ، وعندما اقرأ لكاتب معاصر أحس بفارق كبير ، هذا كاتب يسنده الحس وهذا كاتب آخر يسنده داخله ..

مشكلتنا ترتكز في نقطة تطرق لها د. معجب وهي الحساسية من النقد . أذكر أنني كتبت قصة قصيرة ، فاتصل بي بعضهم محتجاً يقول : لماذا تدرج اسم القبيلة في القصة ؟ قلت له أنا لم أكن أعرف أنه يوجد قبيلة أو عائلة بهذا الاسم . هي جاءت هكذا . لا أدري من أين جاءت من الموروث ، من شيء آخر ، لا أعرف .. مثل هذه الأشياء جعلت الواحد منا يكتب وفي داخله جندي لا رقيب . هذه الحساسية من الأسماء والحساسية من المواقع والعادات عطلت عندنا الكثير من الأشياء . من أجل هذا أرى أن أكثر فن يناسبنا هو فن القصة القصيرة . لأنه فن قائم على شحنة ترميها من غير أن يدري بها أحد .

أنا أريد أن أكتب رواية . بل عندي روايتان وقفتهما عند حد معين واحدة وقفتها عند المحمدية والثانية عند منطقة أخرى لن أذكرها ... لدي عالمي الذي عشت فيه في المدينة وهو عالم أغنى من عالم ماركيز ... لكنني لا أستطيع أن أكتب عنه . حتى عالمي أنا ، عالم أسره حسين علي حسين هو عالم غني : فيه الفلاحون والبناؤون والجزارون والطباخون ... وهذه شرائح اجتماعية مليئة بالمعاناة . إن هذا العالم من الصعب أن أكتب عنه ، لأنه من ضمن الحساسية التي تحدثت عنها .

حسين المناصرة :

يسمح بتداخل التعليقات لتفعيل القضايا المثارة بعد أن نستكمل الحديث مع جيلي الثمانينات والتسعينات . فحبذا لو حدثنا أولاً القاص صالح الأشقر عن تجربته أو رأيه فيما قيل وهو من جيل الثمانينات .

صالح الأشقر :

يمكن أن أتحدث عن تجربة السبعينات وبداية الثمانينات وعلاقتها بالتجارب السابقة .

الحقيقة لم يكن هناك تراث قصصي . لأن التراث القصصي الذي سبق تجربة السبعينات أو منتصف السبعينات لم يكن واضحاً ليؤثر في التجربة القصصية نفسها . قد نسجل عدة أسباب أهمها أنه لم ينشر الكثير من التجارب السابقة ، فلا يتجاوز مانشر مجموعة قصص محدودة جداً ، وحتى تلك القصص لم تحمل في داخلها عوامل التأثير سواء على مستوى اللغة أو على مستوى التكنيك .

ربما كان الشيء الذي أثر في قصص السبعينات هو ضجيج الشعر لذلك كانت القصة في ذلك الوقت تميل إلى الشعرية واستخدام المفردات من داخل القاموس الشعري . وكذلك من الأشياء التي أثرت في التجارب القصصية في ذلك الوقت أسماء من خارج التجربة الثقافية المحلية ذاتها ، أسماء من خارج البلد ، مثل تأثيرات زكريا تامر والكتاب المصريين ، فهى تأثيرات كانت طاغية على التجربة في السبعينات وبداية الثمانينات .

ولعل أغلب التجارب يمكن تسميتها بقصص مدينة لأنها تحكي عن التجارب داخل المدينة وانتقال المجتمع من القرية إلى المدينة ، كما يغلب عليها أيضاً صيغة التجربة الذاتية من طفولة القاص أو من تجاربه خارج المجتمع ، لأن المجتمع يعاني من مشكلة مازالت موجودة حتى الآن وهي أن المجتمع غير موجود من الشارع أو أن وجوده غير واضح ، إنه لا يمارس حياته الاعتيادية مثل المجتمعات الأخرى الموجودة في مصر أوفي سوريا ، لهذا جاءت القصة بهذا الشكل من الذاتية والغموض واللغة الشعرية وضجيج الشعر السائد في تلك الفترة .

حسين المناصرة :

كيف يمكن أن تتحدث ياأخ يوسف عن تجربة التسعينات ، بل عن نفسك وجيلك في ضوء ماقيل ؟

يوسف المحيميد :

قبل أن أبدأ أود الإشارة إلى نقطة أثارها سعد الدوسري وهي توقف التجريب عند جيل الثمانينات . بحيث إنه في جيل التسعينات هناك فقر في التجريب كما يقول .

أنا أعتقد أن الفصل الزمني بهذا الشكل فيه قسر غير صحي ، وغير دقيق تماماً . بالنسبة إلى جيل الثمانينات ، هناك كتاب قصة كثيرون لا أود أن أحدد الأسماء بدأوا في كتابة شكل قصصي تجريبي ، لكنهم توقفوا عند شكل محدد لذلك أعتقد أن مضي عشر سنوات أو خمس عشرة سنة على هذا الشكل الكتابي هو عمل غير تجريبي ، بينما على النقيض نجد في كتابات سعد الدوسري رغم أنه من كتاب جيل الثمانينات تجربة ثرية ومتنوعة ولا يمكن أن تقارن مثلاً ، " الولد العاصي " بـ " مصابيح العزلة " أو بـ " مشارف الجنة " أو إلى آخره .

أيضاً عند كتاب التسعينات يمكن أن تجد كتاب قصة كثيرين جداً يكتبون القصة بطريقة تقليدية جداً وغير تجريبية .

الموضوع الآخر بالنسبة للتجريب ، وهو شيء مدهش بالنسبة لي وهو أن نحدد التجريب ، لأنه لا يمكن أن نحدد التجريب بمقولة أنت عندك سياق تجربة طويلة جداً فيحق لك أن تجرب ، وأنت لا يحق لك لأن تجربتك في الكتابة قصيرة . إذا حددنا ووضعنا أسساً للتجريب على هذا النحو فإن ذلك يصيب أي كاتب برهبة من الكتابة التجريبية وبالتالي ستكون كتابته التجريبية سيئة .

كان البعض يشعرك لسنوات مضت وربما حتى الأن - بالإثم إذا كتبت قصة بلغة شعرية ، أو كسرت الزمن السائر في خط مستقيم ، أو شظيت الحدث ، أو كتبت قصة اللاحدث ، بينما أعتقد أن مثل هذه مسألة مهمة في التطوير والتجريب .

مسألة أخرى أريد أن أشير إليها وهي علاقتي أنا شخصياً بالكتابة القصصية المحلية السابقة ، فأنا أعتقد أنه ليس بالضرورة أن يكون النص القصصي الذي أكتبه مستنداً إلى التجربة المحلية إلى كتابات الأنصاري أو السباعي أو حتى إلى الأجيال التالية ، بينما من الطبيعي أن أتفاعل أو أتماهى مع ما يكتبه جميل حتمل أو جمال أبو حمدان أو منتصر قفاش .. وقد لا أكون مبالغاً إذا قلت إنني يمكن أن أتماهى أيضاً مع نص شعري يكتبه سركون بولص أو وديع سعادة أو عباس بيضون أكثر من أن أتفاعل مع نص قصصي يكتب هنا أو حتى في الخارج .

النقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها هي تساؤل بسيط : لماذا دائماً نشير إلى أن الكتاب الجدد والكتابة القصصية الجديدة ترفض القصة التقليدية ، بينما لا نشير إلى تهميش القصة التقليدية للتجارب الحديثة التي قد ينظر إليها على أنها نزوات ؟ لماذا لا نتتبع كتابات هذا الكاتب الذي يحاول أن يجرب ؟

بالنسبة لتجربتي ، لدي تجربة قصصية متكاملة قائمة على كتابة نص قصصي قصير جداً بلغة إيحائية مكثفة لتكثيف الحالة . وهي نصوص قصصية لا يتجاوز النص خمسة أسطر . نشرت جزء منها في عدد قوافل الرابع . هذه التجربة أعتقد أنه من الصعوبة أو من غير المنطق أن نهشمها أو نقول إنها كانت نزوة وانتهت ، لأنها لدي تجربة قصصية متكاملة تصل إلى خمسين أو ستين نصاً قصيراً بهذا الشكل وبالتالي يمكن أن تطرح كتجربة متكاملة .

الشيء الآخر بالنسبة للتهميش المتبادل بين القصة التجريبية الجديدة وبين القصة التقليدية ، هو أنه تأتي أحياناً اتهامات غير معقولة وغير طبيعية ليس هناك بحث حقيقي للاعتناء باللغة الإيحائية أو الشعرية التي توجد في النص الجديد . ليس هناك رصد لكسر

الخط الزمني المستقيم مثلاً . ليس هناك اهتمام بملاحقة الحدث وتفتيته وإعادة بنائه مرة أخرى أو اللاحدث مثلاً . أيضاً هذا موجود عند كتاب التفعيلة فهم مازالوا يهملون قصيدة النثر بشكل كبير جداً .

أعتقد أيضاً أننا بحاجة إلى أن نرى الأمور بأكثر من زاوية وأن نخطو ونمشي بأكثر من قدم . نحن بحاجة إلى قراءة بعضنا بعضاً بشكل أكثر دقة وأكثر موضوعية .

حسين علي حسين :

أنا عندما ذكرت عملية التهميش ماذكرتها لأصور الإنسان التقليدي بأنه مضطهد ، أنا ذكرتها لأنني ضد هذا المبدأ سواء خرج من إنسان تقليدي أو من إنسان تجريبي . أنا مع مبدأ واحد أساسي هو أن ندع الزهور كلها تتفتح ، وفي النهاية النص الجيد هو الذي يبقى . عندنا كتاب لهم أكثر من ثلاثين كتاباً ولكنها كتب لا تذكر ، أنا مع إعطاء المجال لأي شخص كي يقول تجربته .

سعد الدوسري :

التجريب لا يعني أن نستخدم لغة إيحائية ، شعرية ، تشطير حدث ... إلخ ، من الأساليب التي تطرق لها يوسف .. أنا أقصد بالتجريب ألا يكون هناك نمط جاهز للكتابة لديك كمبدع . لو لاحظنا بعض التجارب السينمائية وهى شكل من أشكال الإبداع مثل تجربة يوسف شاهين نجده بدأ بالأرض واقعياً وانتهى إلى " إسكندرية ..ليه " أقرب مايكون إلى الشكل السريالي سواء في اختيار الموضوع أو اللغة السينمائية المستخدمة . وقد فرّخ شاهين مجموعة كبيرة من الأسماء مثل يوسف نصرالله الذي عمل فيلم " سرقات صيفية " بنمط متطور عن تجربة يوسف شاهين . وخيري بشارة ابتدأ يطرح فضاءات تجريبية في السينما ولغة سينمائية جديدة وطموحة ، وفي آخر الأمر أخرج " أيس كريم في جليم ". أقصد أنه ملك الفضاء واختار أن يتحدث بلغة سينمائية موجودة في الشارع ولدى الإنسان العادي البسيط والإثارة الشكلية للموسيقى أو للسينما الغنائية .أنت لا تستطيع أن تقول إنه مرتد عن التجريب ، لكن هذا اختيار جديد للغة ، اللغة الخاصة بخيري بشارة مختلفة عن فضاءات اللغة الجاهزة حتى ولو كانت تجريبية . عبد الله باخشوين يكتب بلغة مباشرة لكن فضاءاته فضاءات موحدة أممية وموضوعه موضوع سحري وواقعي كثيراً . تجربة صالح الأشقر تجربة واقعية اجتماعية ، واقعية جديدة ، وله نكهة لا يمتلكها عبد الله باخشوين ، نكهة المطر أو الاحتفاء بالمطر أو الاحتفاء بالتحرر من القيد الاجتماعي للدخول

في المناخ الأسطوري في رسم الشخصيات . أيضاً الكشف عند عبد العزيز مشري ، هناك من ينتقد عبد العزيز مشري لإغراقه في الواقعية الشديدة جداً ، لكن له نكهته الخاصة . ولرجاء عالم نكهتها الخاصة البعيدة عن الواقع تماما لأنه لها فضاؤها الخاص بها.

هناك جيل يحضر فضاؤه الخاص في تلك الفترة من أواسط السبعينات حتى بداية الثمانينات . جاء بعد ذلك الجيل الذي ينتمي له علي الشامي و عبد الله كويليت ويوسف محيميد . هناك أسماء توقفت أيضاً مثل علي الشامي الذي كتب نصاً جميلاً مشرقاً في منتصف الثمانينات ، بعد ذلك أخذته مثل غيره دوامة العمل وفقدنا صوتاً ، في جيل التسعينات نجد أسماء محدودة جداً مثل بدرية البشر ويوسف المحيميد وليلى الأحيدب ومحمود تراوري . أما في بداية الثمانينات فلا نستطيع أن نعد القصاصين ، يصبح لديك هم عندما تود أن تكتب مقالاً عن القصة القصيرة لكثرة القصاصين في الإحساء وفي المنطقة الغربية وفي المنطقة الشرقية ، وفي الرياض ، وفي القصيم ... وكل قاص تحس أن لديه تجربة ...

لم أكن أتعسف على جيل التسعينات لأنهم وجدوا نمطاً تجريبياً فداروا في فلكه ، دون أن يمتدوا امتداداً مستقلاً ، بحيث يصنع لهم سمة تسعينية قصصية . أنا لا أجد في قصة التسعينات سطراً متميزاً وهناك أسباب موضوعية كثيرة يمكن للدكتور منصور والدكتور معجب أن يقيموها أكثر مني . لكن من حقي أن أقول إنه لا يوجد امتداد للشغب التجريبي ، وليس بالضرورة أن يكون التجريب في السمات التي حددها المحيميد للتجريب ... حتى لوكان العمل واقعياً أو فيه مناخات درامية فإننا نجد فيه تجريبية جديدة ما تم التطرق لها ، حتى وإن كانت أيضاً لغته مباشرة محلية فأنا أعتبره عملاً تجريبياً .

سالم الأشقر :

لديّ تعليق على مسألة التجريب . لما بدأنا قراءة الأعمال التجريبية تركزت المسألة حول الشكل واللغة والموضوع في داخل القصة .. كانت كل التجارب في الاتجاه التجريبي تتوجه إلى اللغة والاهتمام بها بحد ذاتها ، إضافة إلى الإغراق في النص أو كتابة نص فيه من الغموض الشيء الكثير ، وفيه من الأسئلة في داخله الشيء الكثير أيضاً ، ويتمرد على القواعد أو الأطر أو المدارس الموجودة حتى في فترة الثمانينات ومنتصف السبعينات . كما أن الزمن لا يمشي بخط مستقيم . هناك تداخل لكل القنوات مع بعضها في داخل النص الواحد ؛ في فن تشكيلي في شعر حتى من تقنية السينما ، والكاتب يكتب بدون أن يفكر في إطار معين أو قالب معين

للقصة . القصة فضاء مفتوح يكتب فيه الكاتب بكل حرية ، فكانت هذه فعلاً هي بدايات جميلة جداً ، وفعلاً لا نلاحظها الآن بالشكل الذي كنا نراه في منتصف السبعينات أو بداية الثمانينات .

يوسف المحيميد :

أنا لم أقصد بالتجريب أنه يعمل على أشياء محددة . قصدت أنه لا يحق لي أن اطالب – على سبيل المثال – الكاتب الذي يعمل على الحلمي أو السحري أن يخرج عن هذا الجانب لكي يكتب بلغة متجاوزة ، أنا أعرف أنه يكتب بلغة بسيطة لكنه يستفيد من هذا المنحى الآخر .

التجريب لا يتوقف في حدود حواجز منطقته . من الممكن أن يطور الكاتب في حدود منطقته ، في حدود الحلمي ، كما يمكن أن يطوّر كاتب آخر في حدود الواقعي ، عليه ألا يتوقف في فلك معين . هناك أسماء كثيرة من كتاب الثمانينات وصلوا إلى شكل معين أو كتابة معينة ، وكأن المسألة أصبحت استسهال للكتابة أو ارتكاس ، وصل القاص إلى هذا الشكل ولا يوجد عنده استعداد كي يغامر في حدود منطقته .

منصور الحازمي :

أنا في الواقع مندهش ومسرور جداً وأنا أستمع إلى أجيال السبعينات والثمانينات والتسعينات وهم يتعاركون فيما بينهم ويتجادلون ، ودائماً أسأل نفسي وجيلي : أين نحن من هذا الجيل ؟. أصبح هناك معجم جديد متطور بشكل سريع جداً جداً مع هذه الأجيال . من الصعب مقارنة الأجيال المتأخرة بالأجيال القديمة . كان الجيل القديم يمشي على جمل ، والآن الأجيال الجديدة تطير بطائرات ، ثم صواريخ ، ثم بفضاءات سريعة جداً جداً ، فلذلك أنا مشدوه ، كأن الزمن يسير بهذه الخطى السريعة ، ولا أدري هل هذه السرعة في الزمن من صالح الجيل ؟ هل هي من صالحنا ؟ أو في غير صالحنا ؟ أصبحنا نُحمل حملاً في مركب سريع جداً ، وكنا في الماضي نحمل عن هذا المركب . أصبحنا في الواقع نلهث وراء الكثير من هذه الأشياء التي تسير فينا .

أودُّ أن أشير إشارات بسيطة إلى بعض المداخلات . الدكتور معجب يقول هناك جيل ملتبس وآخر غير ملتبس . هذا مصطلح جديد . الذي أعرفه أن الالتباس في الجن والعفاريت . المصطلح جميل لأن الإنسان يتلبس الجيل القديم ، فبدلاً من أن أتلبس جني أتلبس مثلاً سباعي ، أو أتلبس نجيب محفوظ ، وأنجذب إلى هذا التلبس . لم يلاحظ أن أجيالنا الجديدة متلبسة . لا يوجد من تلبس السباعي أو حسين علي حسين ... من الممكن أن

يتلبس الجيل زكريا تامر أو صنع الله إبراهيم ، لأن الجني خارج منطقتنا أكثر خفة وأكثر جاذبية من جننا .

يبدو أن هذا الانقطاع بين الأجيال يحمل خصوصيتنا في المملكة العربية السعودية . إننا لا نستطيع في الواقع أن نتمثل التجربة المحلية وأن ننطلق منها ، لأنه يوجد عندنا جيل يشبه العالم الثالث بالنسبة للعالم ككل . فإذا نظرنا حولنا وجدنا أن هناك تعلقاً بأساتذة في مصر والمغرب وسوريا ولكن لا يعترف بالأستاذية المحلية ، وزامر الحي لا يطرب ، وهذه الحقيقة مشكلة كبيرة .

أشار د. معجب إلى دور المتلقي في ازدهار القصة القصيرة. الحقيقة أن الأدب الجديد أصبح فيه نوع من الأرستقراطية . في الماضي كانوا يقسمون المجتمعات إلى اقطاع وأمراء.... أنا أعتقد أن الجيل الجديد من القصاصين والشعراء هم أفراد أصبحوا جيلاً متميزاً .. أصبحوا النقطة التي لا يصل إليها القارئ العادي ، وهذا هو الفرق بين الجيل المتلقي لنجيب محفوظ القديم وطه حسين وكثير من الكتاب الذين لهم جماهير وأناس كثيرون جداً ، الآن جمهور القاص الجديد جمهور محدود ، لاشك أنه فقد الجمهور الكبير . وربما هذا في رأيي من أسباب ازدهار الشعر النبطي ، فكتاب من الشعر النبطي يروج وينتشر ويكون قراء ومعجبين ، وقاص جاد مثل يوسف المحيميد أو حسين علي حسين أو شاب لديه معاناة لا يحتفل بها أحد . يبدو لي أن المتلقي نفسه تغير ، فلم يعد المتلقي القديم موجوداً .

تعليقي على حسين علي حسين ، أعجبتني جداً جداً قضية أنه ينبغي أن نجعل الزهور تتفتح وكل نص يختار شكله . وأنه يعجب بقصة لـ" تشيخوف " أو " موباسان " . أنا أعتقد أن خطأ الجيل الجديد أنه تقوقع على أشكال معينة واعتبرها الشكل الذي ينبغي أن يتبع . لأننا لو أردنا أن نطبق هذا على الأدب العالمي لألغينا شكسبير وتولستوي والمتنبي ، مع العلم أن النص الجيد لا زمن له بدليل أننا نقرأ قصائد الشعر الجاهلي ونستسيغها ونعجب بها ... ونقرأ الكثير من الشعر القديم والحديث ، فلذلك ينبغي أن يكون النص هو الحكم سواء صب في زجاجة عادية أو في زجاجة ملونة .

الحساسية الاجتماعية مهمة ، سبق أن قلت إن الرواية لا يمكن أن تزدهر في بيئات منغلقة وبيئات حساسة جداً . والسباعي له إشارات كثيرة إلى هذا الموضوع . المجتمع المنغلق يعتبر الكتابة فضيحة ، الرواية هي للمجتمعات المتفتحة ، للمجتمعات المتحضرة ، للمجتمعات التي ليس فيها حساسية .

الأستاذ صالح الأشقر أعاد أسباب غموض القصة القصيرة إلى اختفاء المجتمع وضجيج الشعر ، نعود مرة أخرى إلى نقطة مهمة جداً وهي اختفاء المجتمع ، أين المجتمع ؟ وربما هذا يكون منطلقاً لدراسة جادة ، وهي رصد ظاهرة الغموض ، ليس من ناحية الشكل كاستخدام الرمز أو الأسطورة أو الحلم وإنما محاولة الربط مابين الشكل وبين الواقع الاجتماعي . ربما يكون هذا نوعاً من الهروب . قد تسميه التجريب . مالذي يلجئك إلى التجريب ؟ مالذي يلجئك إلى أن تتحلزن وتتكفئ على نفسك وتختفي ، كأنه بودك ألا تفهم ، أحياناً يهمك ألا تفهم ولا يهمك أن تفهم . كلنا يشعر باختفاء المجتمع ، كان المجتمع في الأدب قبل ثلاثين أو أربعين سنة موجوداً أكثر مما هو موجود الآن . وهذا من تناقضات الحياة . وهو أن المجتمعات القديمة التي عاصرتها أنا وحسين علي حسين أو بعض الإخوان كانت موجودة .

بالنسبة للأخ المحيميد وقضية التركيز على التجريب . السؤال هو من الذي يجرب ؟ من الذي له حق التجريب ؟ هذه مشكلة !! وتجرب ماذا ؟ التجريب هو الأدب الذي يمكن أن يقرأ . توجد محاولات تجريبية فاشلة وسيئة ، وأنا أعتقد أن الإنسان يبدأ بالأشياء التقليدية والموجودة ، وإذا وقف على قدميه يستطيع أن يبدع ويجدد . بعض النقاد يقولون : إن للمبدع الحقيقي أن يخترق اللغة ويكسر حتى النظام اللغوي . ولكن ليس من المعقول أن يكون التجريب من قاص ناشئ . أنا أقول هذا عن تجربة ، لدي تجارب مع أساتذة في الجامعات لا يعرفون الكتابة الإملائية الصحيحة . فكيف أسمح لمثل هذا في أن يجرب ؟! أنا أعتقد أن كثرة التجريب تؤدي إلى الفوضى ، وتؤدي إلى اختلاط الأشياء بعضها ببعض .

حسين المناصرة :

هناك قضية مهمّة ، هى قضية مدى استثمار الأشكال السردية التقليدية أو صيغ السرد مثل الحكاية الإطارية كما جاءت في ألف ليلة وليلة ، أو صياغة الحكاية الخرافية كما تمثلت لدى الجدات ، أو الاحتفال بأية صيغ تراثية مألوفة أخرى تمنع القصة القصيرة من الدخول في دائرة أدب الارتطام على حد تعبير أدونيس . وهي دائرة تحول اللغة التي يفترض أن تكون سردية إلى لغة شعرية تثقل السرد أو تلغيه . مامدى شعور الكاتب بإشكالية هذا التحول الذي يغيب السرد لصالح توهج الجملة الشعرية ، ومامدى إمكانية الاحتفاظ بدينامية السرد ؟ وما موقفك من استلهام التراث لتوثيق الصلة مع المتلقي ؟

معجب الزهراني :

سآخذ طرف الخيط من هذه القضية لأنها قضية مهمّة لأعود إلى مسألة التجريب . الحقيقة أننا عندما نقرأ بعض الانجازات القصصية عندنا في العالم العربي نجد عودة إلى الحوار مع الذاكرة التراثية والثقافية والاجتماعية والتاريخية . وهى أيضاً مقترب تجريبي مهم جداً جداً . بل أكاد أقول إنه مما يؤسس لجماليات الفنون الإبداعية كلها وليس للكتابة القصصية وحدها حينما أحاول أن أعطي نموذجاً أو أمثلة لا نختلف حولها كثيراً . أذكر مثلاً كتابة محمد مستجاب في مصر . نجد مجتمع القرية بعلاقاته الواضحة وسذاجته وعفويته يتحوّل في نصوصه إلى عالم في غاية الثراء والتنوع والإبهار والغرابة . لماذا ؟ لأن هذا المبدع استطاع أن يستكشف هذا اللامرئي ، هذا المصموت عنه ، هذا المخفي من حياة هذا المجتمع الذي كنا نعتقد أنه يعيش حالة سطحية وشفافية واضحة . أيضاً انجازات إبراهيم الكوني وهو كاتب ليبي يقيم في الخارج أشعر أن الصحراء العربية التي تسكننا من آلاف السنوات التي لم يكتب عنها جيداً في أدبنا العربي وإن كنا نجدها حاضرة في بعض القصائد الجاهلية ، لكنني حين أقرأ روايات إبراهيم الكوني اشعر وكأنني أمام مفاجأة ، كأنني أرى وألمس عالم الصحراء من جديد حتى وإن لم أعش بها لأن هذا الكاتب ببساطة شديدة ووعي شديد استثمر هذا المخيال الجماعي الصحرواي المليء بحواديثه وفانتازياته وكائناته الحيوانية وبجنّه وبأرواحه استثمره بشكل إبداعي بحيث إنك لا تستطيع أن تقول إن هذا الكاتب يقلد أحداً من الخارج . تستطيع أن تسمي كتابته كتابة تجريبية ، وفي نفس الوقت تشعر كأنها منبثقة من عمق هذه الذاكرة الاجتماعية والتاريخية والحضارية التي كنا نجهلها لأن الكتابة العادية كما هو معروف تحتفل بهذه التسميات الظاهرة والسطحية للأشياء ، لكن الرواية الفنية الإبداعية هي التي تتخيل مسميات جديدة ، وتكتشف هذه الأبعاد المخفية المستورة . سبق أن أشرت إلى أن التجريب مبرر ومثمر إذا كان إنجازياً ، إذا استطاع الإنسان من خلال هذه القصة أو هذه الرواية أن يستكشف أنه هو من داخله يتطوّر فكراً وإبداعاً ويطور إنجازاته . وبالتالي يسهم فيما سميته بعملية مراكمة الانجاز القصصي للآخرين . أعتقد أن التجريب يكون مهمّاً وضرورياً لأنه سنة من سنن الحياة .

الدكتور منصور أشار إلى الإيقاعية الجديدة للزمن . أعتقد أننا لم نعد نختار هذه الإيقاعيه . لم يعد الإنسان يعيش في قريته عشر سنوات دون أن تتغير عليه الأسماء والظواهر والعلاقات بشكل فجائي ومفاجئ أحياناً في حارة من حارات مكة أو الرياض . اليوم هذه

الأشياء ليست خياراً ، الثقافة الحديثة ثقافة المعلومة ، الصورة ، الإنسان الأجنبي الموجود في الداخل ، كل هذه تحتم الإيقاعية السريعة فضلاً عن حضور التقنية في حياتنا بشكل لم نتعود عليه وبشكل مربك خطانا .. من هنا فالتجريب مبرر في المنطلقات العامة ، لكن أعتقد أن مصداقيته تتحدد بإنجازيته . وهنا فمن غير الممكن ولا يمكن أن يكون حق الناقد على أية حال أن يقول : إن هذا الإنسان من حقه أن يجرب وهذا يجب ألا يجرب . لكن من حق الناقد باعتباره كاتباً ينجز نصاً ، وهذا النص يتداول في مجال اجتماعي محدد – من حقه أن يقول إن هذه التجربة غير مؤسسة ، هذه النزعة التجريبية عند الفنان التشكيلي أو عند القاص أو عند الروائي إنها غير مؤسسة وبالتالي فهي سلبيه أو غير ناضجه كأنما نحن أمام إحدى الديناميات إحدى الآليات التي تنطوي وراء القصة كما وراء ارتباك المجال المعرفي العام . وبالتالي أعتقد أنه للموروث الشعبي وفي مجال السرد خاصّة سواءً كان شفوياً شعبياً أو كان عربياً فصيحاً تقليدياً أعتقد أنه غني جداً جداً ، وأكاد أجزم أن النصوص المتميزة في الأدب العربي وفي الأب العالمي هي التي تنطلق ومن داخل هذه المرجعية . وأشرت إلى نماذج ولا أجد نفسي في حاجة إلى ذكر ماذكر لأننا كلنا نعرف ماذا أنجز إميل حبيبي من هذا المنطلق . وأيضاً الرواية في أمريكا اللاتينية معتمدة أساساً على هذا المخيال الجماعي الذي يأتي إليه المبدع فيتقن تشكيله واكتشافه وإنتاجه ، فيفاجئنا كأننا نعيش في عالم كنا نعايشه لكننا نكتشفه من جديد .وتجربة بسيطة في هذا المجال أيضاً لعبد الكريم الرازحي في مجموعة اسمها " موت البقرة البيضاء " حينما يقرأ الإنسان نصاً قصيراً جداً من هذه المجموعة يشعر بأنه يعيش في عالم فسيح عجيب وغريب وواقعي أيضاً ، فالتجريب إذا انطلق من هذه العلاقة الحميمة مع المخيال الجماعي ومع الذاكرة الثقافية بالمعنى العام للثقافة أعتقد أنه يفضي إلى الإنجازية التي أشرت إليها ، إنما حينما ينطلق من قناعات معرفية وفكرية أو من قراءة كتاب أو من قراءة مقالة نقدية لفلان أو علان هنا أعتقد أنه يتحول إلى عملية حبس وكبت لهذه الطاقات الإبداعية التي تبحث عن الانطلاق والتجلي في أشكال أخرى .

سعد الدوسري :

أعتقد أن هناك مجموعة من الإشكالات بالنسبة لمسألة السّرد أنا أعتقد أنه شرط من الشروط الهامة في القصة والرواية ، لكنني أنا شخصياً أرى أنه تحت مسمّى التجريب ظهرت هناك مجموعة من الأسماء الكثيرة التي لا تستطيع دخول تحدّي السرد ، وبالتالى تدخل مناطق أخرى بعيدة عن السرد حتى لا تكشف ضعفها ، لأنه كاتب بالضرورة حاول أن يكتب سرداً

وفشل ، وبالتالي لجأ إلى عباءة التجديد والتجريب والشكل الاحتفالي بالشعر ، فلا تجد أمامك إلا مجموعة قليلة من الأسماء التي تجزم بأنها تستطيع أن تكتب القصة القصيرة الحقيقية . أنا شخصياً لا احتفي بالسرد لأنني مشغول بشكل كبير في الحوار وتقنية المونتاج السينمائي . أجدني دائماً عندما أنتهي من النص محتفياً بالحوار أكثر من احتفائي بالسرد ، وأحتفي أيضاً بعملية التقطيع . قد أكون من ضمن هذه الفئة التي لجأت إلى هذا الشكل هرباً من السردية ، وهرباً من سلطتها الجميلة وشروطها المهمة في القص ، لكنني فعلاً – أصدرت خمس أو ست مجموعات قصصية ، ومثل هذا العدد للأطفال ، وعملين روائيين ، أجد نفسي عندما أكتب القصة في دائرة خارج منطقة السرد .

صالح الأشقر :

السّرد ليس ضرورة من ضرورات القصة . ربما تأتي القصّة ، كومضة كموقف ليس بالضرورة أن يكون السّرد العامل الرئيسي في إنشاء القصة . القصّة قد تقوم على موقف بسيط جداً وصفي ، كأن تصف وردة . ولا يعني أن من يكتب هذا النص الخالي من السّرد أنه يعجز عن إبداع نص يعتمد على السّرد . هناك مايسمى السّرد الداخلي وهو حركة موقف أو حركة شخص .

وليس السّرد باللغة ، إنما بالموقف ، بالحركة داخل القصة . فتجد في كل قصة سرداً لكنه يحتاج إلى كشف .لا أعتقد أن القصة تخلو تماماً من السرد ، لأنه موجود ، إنما بنسب وصور مختلفة .

بالنسبة لاستخدام الموروث الشعبي في تجربتي القصصية فأنا أعتقد أنه في الكثير من القصص حاولت أن أستخدم بعض الأساطير الشعبية والحكايات التى أرى أنها جزء من تراثنا العام ، ونحن لسنا بعيدين عن ماضينا ، فالأسطورة والحكاية موجودة في داخلنا ، نحن هنا في هذا البلد حديثون بكل ماتعنيه الحداثة ، أقدم جامعة عندنا نشأت عام ٥٧ هـ ، فكل شيء عندنا حديث ؟ لسنا بعيدين عن حكايات الجدات والأساطير الشعبية التي كانت متداولة .

حسين علي حسين :

هذه القضايا تحتاج الناقد أكثر مما تحتاج القاص . سأعلق على قضية السرد واستخدام الموروث الشعبي . المبدع أو الأديب يجب ألا يضع همه في هل يعتمد السرد أو الوصف أو الفلاشات . الإنسان الذي عنده القدرة على السرد هو إنسان حكاء أو إنسان مطّلع على أمهّات الرواية بالذات ، روايات القرن التاسع عشر ، مثل روايات تشارلز ديكنز وموباسان . نحن

كتاب قصة قصيرة ، والقصة القصيرة قد تكون سرداً ، وقد تكون لقطة أو فلاشاً أو استرجاعاً. أما بالنسبة لاستخدام الموروث فأنا مع الأخ صالح الأشقر ، الموروث الشعبي هو موروث إنساني عام . يوجد الكثير من الحكايات الشعبية أو الملاحم أو المواقف المشتركة بين جميع الشعوب ، يمكن أن تختلف اللهجة أو اللغة أو بعض المواقف ، لكن بشكل عام يعتبر الموروث الشعبي إرثاً إنسانياً عاماً . هو موجود في المملكة ، ومصر ، والمغرب وحتى في روسيا . الذي يقرأ روايات تولستوي يجد فيها هذا الموروث ، وعندما يقارنها بالحكايات الأمريكية يجد بينها رابطاً ، لأن هناك مرحلة تدفق بشري ومرحلة التقاء . ونحن لسنا منفصلين عن المجموعة البشرية ، إذا لم يكن عندنا شيء غير الحج لكفانا ، لأن الحج بذاته يجعلنا باستمرار نستفيد من الموروث الإنساني في العالم الإسلامي كله ، ومن روسيا وأمريكا والصين ... كل واحد يؤثر ويتأثر .

لا أعتقد أن الموروث الشعبي استخدم عندنا بالشكل الذي استخدمه إميل حبيبي ، أو كما استخدمه الكاتب التونسي عز الدين المدني . هناك كتاب من الخارج استخدموه بشكل مدروس ، ومع سبق الإصرار والترصد . نحن عندنا تخرج لمحات شعبية لاغير .

يوسف المحيميد :

أتفق مع الإخوان بالنسبة لأهمية التراث أو الموروث الشعبي ، أو الشفوي ، أو الأسطوري . لدينا تراث ضخم جداً ومن الممكن استثماره . بالنسبة لتجربتي لم أعمل تقريباً على هذا الجانب .

أما بالنسبة للسرد وبعيداً عن أهميته ووجوده في القصة . لدي اهتمام كبير بالسرد في نصي ، وربما إشكالية السرد هي في نمطيته وتواليه بشكل تتابعي أو تقليدي . أحاول دائماً في كتابتي أن أكسر حدة هذا السرد وهيمنته من خلال الحوار رغم أنني لم أكتب حواراً طويلاً . بل هو جملة أو جملتان قد تساهم في كسر آلية السرد . أيضاً قد أكسر السرد بتداخل أزمنة القصة .

هناك نقطة مهمة أثارها د. معجب الزهراني وهي كتابة محمد مستجاب ويحيى الطاهر .. أو كتاب القرية ، أو حتى كتابات قصاصين هنا يكتبون عن القرية أو أن يتخصص الكوني في كتابته عن الصحراء . قرأت تجربة الكوني واستمتعت وأحسست بقضايا لم أكتشفها من قبل لكن هذا لا يعني أن نطالب أي كاتب أن يكتب عن الصحراء بمجرد أنه يعيش في فلكها ، رغم أنه لا يعايشها بشكل يومي . فأتساءل أحياناً ماهى علاقتي بالصحراء ؟ ربما تكون علاقتي

مثلاً وبدون مبالغة بنص " في بلاد الأشياء الأخيرة " لسركون بولص ، أكثر من علاقتي بالصحراء ، بمعنى أنا الذي أحدد علاقتي الحياتية ، وبالتالي علاقتي بنص يكتبه بولص . أنا أحس بهذه المدينة التي أعيشها بشكل يومي ، قد أجد شارعاً اعتدت المرور عبره أو من خلاله بشكل يومي ، أو المعالم التي أراها بشكل يومي أو نمطي في المدينة قد تبدلت فجأة وبدون أي مبرر . فهذه الأشياء الموجودة وغيرها هي حميمة جداً بالنسبة لي .

منصور الحازمي :

الواقع كما قال الإخوان ، يبدو أن بلادنا غنية جداً جداً بالكثير من الأشياء التي لم تكتشف بعد .أنا أعتقد أن الجزيرة العربية التي نعيش بها أو المملكة العربية السعودية التي تعيش في أكثر مناطق الجزيرة العربية تنوعاً وتبايناً وأكثرها غنى من الجنوب إلى الشمال ومن الشرق إلى الغرب هي بيئة لم تستثمر أبداً . فيها أشياء كثيرة مدفونة ، كما اكتشفنا البترول بعد ملايين السنين ، نحن لم نكتشف أنفسنا بعد ، لم نكتشف هذه الأرض الكبيرة العظيمة .

كان بالإمكان أن ننتج أدباً عظيماً ، ربما مستقبلاً . في رأيي يوجد إمكانيات ضخمة في هذه الجزيرة العربية المترامية المتنوعة ، هذه البيئات المتنوعة ، هذا الاختلاف . ينبغي أن يكون عندنا اختلاف في الأدب على حسب اختلاف البيئات المتنوعة ، ينبغي أن تكون هناك شخصية للقصة وللأدب السعودي بصورة عامة تختلف عن الشخصية المصرية أو السورية .. إلى الآن – مع الأسف – لم تتبلور هذه الشخصية في كتابات أدبائنا بشكل عام ، سواء كانوا من الجيل السابق أو من الجيل الحالي . هناك طاقات مجمدة لم تتفتح وهناك أسباب كما ذكرنا لعدم تفتحها ... لا نستطيع أن نتحدث في كل هذاه الأمور وإنما أقول : إن هناك طاقات كبيرة جداً . كتب محمد علوان أو المشري عن بيئة الجنوب وكتبت نجوى هاشم وغيرها عن جيزان وكتب المشري عن الشمال وكتب حسين علي حسين عن البيئة التي تحدث عنها ولم يكتبها .... وقد تحدث عن طاقة كالبركان المتجمد الميت .

فلذلك نرجو مع الأجيال القادمة أو الأجيال التي تكتب الآن أن تستطيع فعلاً في المستقبل أن تكتشف أشياء جديدة في الصحراء .

التعليم لدينا منفصل عن الحياة ، لا تأخذ الأدباء وتجعلهم في معزل عن البيئة كلها ، هناك أشياء كثيرة جداً لم نتنبه إليها . نحن أبعد الناس عن الصحراء ، لأننا لم نعرفها . والمفروض أن نكون لصيقين بالصحراء بحيواناتها ونباتاتها وأشجارها

وبيئتها و تنوعها . أولادنا لا يعرفون شيئاً ، إنهم لا يعرفون الدواب والحشرات التي كنا نعرفها في صغرنا بحكم الفقر ، هناك أشياء كثيرة حالت بيننا وبين الانسجام والتكامل مع البيئة المحيطة بنا . جمال الغيطاني من الذين استفادوا من الأشكال القصصية القديمة في التاريخ والثقافة مثل : المقامات والبيئة والجاحظ والكثير من القصص القديمة . أسلوب السرد القديم لم يستغل الاستغلال الكافي ، لم تكتب قصة مع الأسف عن تاريخنا هنا . لم نستغل التاريخ والتاريخ يمكن استغلاله . يمكن أن تقرأ ابن بشر أو بعض المؤرخين الذين تحدثوا عن الجزيرة حتى في العصور المتأخرة وأن تحاول أن تنسجم معهم وتختلط بهذه الذاكرة التاريخية ، لتنتج أشياء مهمة جداً ، عبدالرحمن الجبرتي منجم كبير لم يكشف ولم يستغل .

صالح الأشقر :

بالنسبة للحديث عن البيئة ربما يكون هناك سبب كما ذكر في التعليم . وأيضاً هناك عقبة في أنك لا تجد كتاباً كاملاً دقيقاً يتحدث عن الصحراء نباتاتها وزهورها ودقائقها . لا تجد بحوثاً حول هذه المسألة مع الأسف الشديد . نجد الآن في الأسواق كتباً ، تتحدث عن الزهور في الصحراء لمؤلفين أجانب ، ونجد كتابات عن مناطق معينة من الصحراء يكتبها أجانب يأتون من أميركا وأوروبا . لا تجد ابن البلد يكتب عن هذا كله . لا يوجد أناس متخصصون في حياة الصحراء ودقائقها . توجد كتب قليلة مثل كتاب أحمد عزة " الرمال الذهبية " كتب قبل أربعين سنة .

حسين علي حسين :

لي تعليق بسيط ، أنا عندي ولع خاص بالاطلاع على التاريخ الاجتماعي في الجزيرة العربية . قرأت خلال هذه السنة ستة كتب أو سبعة كلها للأسف لمستشرقين ، واحد فقط غير مستشرق هو " المعبدي " . كتب " تاريخ الحركة التجارية في ميناء جدة " . كتاب ضخم يقع في حوالي سبعمائة صفحة . أيضاً هناك رحلة من مصر إلى الحجاز ، ورحلة ثانية من روسيا إلى الحجاز اسمها " الحج قبل مائة سنة " ، ورحلة ثالثة إلى حائل ... تكتشف أن المستشرقين يكتبون عن تاريخنا بشكل حميم كمن يكتب قصة أو تجربة شخصية .

لا يكتب المستشرق تاريخاً جافاً عن مواقع . إنه يكتب عن تجربة ذاتية لذلك أحسست عن نفسي أنني إنسان مقصر بحق بلدي . لماذا لا أقوم برحلة إلى هذه المناطق وأكتب عنها .

حسين المناصرة :

بكل تأكيد هناك فضاءات كثيرة مهمة وأساسية يمكن الحديث من خلالها عن التجربة القصصية المحلية بين الواقع والأفق ... ويبدو أننا في هذه الندوة الحوارية استطعنا التوقف عند أهم الإشكاليات المحورية العميقة التي لم تقتصر على المحلية وإنما تجاوزتها إلى واقع القصة القصيرة وأفقها عربياً وعالمياً .

شكراً لكم ....

النادي الأدبي بالرياض ١/١٢/١٤١٥هـ

تجربتي القصصية

إبراهيم الناصر الحميدان

هذا السؤال * يطرح على المبدعين بين الحين والآخر وذلك من قبيل استشارة طلائع الجيل الذين يرون أن لديهم امكانات للإضافة والتحديث في دنيا الفكر لاسيما في مجال اهتماماتهم . ونحن نقول لهم أنه لاغرابة في هذا الإحساس فقد سبقناهم نحن إلى شعور مماثل حقيقة إننا لم نقل ذلك صراحة إنما توخينا التجديد في هذا السبيل واستدرجنا عصارة ما استقر في فكرنا . والتجربة لابد وأن تنبثق من القراءة والمتابعة للإنتاج المطروح في الساحة الأدبية . لو لم نقرأ كثيراً لما وجدنا هذا الدافع يحدونا إلى تكريس ، تأثرنا وامتداد آفاقنا. وكانت مدرستنا آنذاك هى " الرسالة " والثقافة ثم المطبوعات الأخرى مثل المقتطف والكاتب المصري التي كانت تصدر من مصر في ذلك الوقت وربما حصل بعضنا على مطبوعات تصدر من دول عربية أخرى لاسيما في بيروت أو بغداد إلى جانب المهجر .. على أن بيروت أخذت فيما بعد شعلة التوهج ساعدها في ذلك نظام المطبوعات الذي أطلق الحرية الفكرية ، مما جعل أدباء الكثير من الدول العربية المتاخمة يسارعون إلى الإستفادة من هذه الحرية ، فساهموا باصداراتهم بإشعال الميدان الفكري . كما ساهمت الترجمة في إضفاء نوع من المنافسة بين العربي والأجنبي في مجالات شتى نعني بذلك القصة والرواية والسيرة الذاتية والاتجاهات الفكرية التي كانت محتدمة المعارك في ذلك الحين .

جدي غفر الله له كان يملك مكتبة جيدة وقد فتحها أمامي بالكامل ، مما جعلني أنكب على قراءة أمهات الكتب رغم أنني في حكم الطفولة آنذاك .

ومن هذه المكتبة انحفر في ذهني حب القراءة مبكراً ومن بين الذي استهواني وشدني كثيراً مابعة قصص أرسين لوبين ، لما تحفل به من أحداث مثيرة ووقائع مدهشة كما شدتني روايات زيدان التاريخية وروايات مكسيم غوركي وغيره من الكتاب السوفيات ذوي النزعة الانسانية والمنطلق الواقعي . وكان الاتجاه الكلاسيكي هو السائد في ذلك الحين لاسيما في أوروبا وبالذات في الأدب الفرنسي .

الترجمة في بيروت كان لها تأثير وصدى كبير في مختلف الأوساط خاصة حين أخذت تزودنا بمختارات من الأدب العالمي – دار اليقظة العربية السورية المصدر ـ أسهمت كثيراً في هذا المجال عن طريق ترجمة روائع الأدب العالمي وكذلك ابداعات الكتاب السوريين في ذلك

الوقت رواية وشعراً وقصة ... فالحكومات العربية المتغيرة باستمرار ةالتي تواجه ضغطاً من الفئات المثقفة تساهلت في دخول الكثير من الأعمال الفنية التي تصادر حالياً لأسباب سياسية أو اجتماعية . ومن هذه النوافذ أطلت على المتأدبين نفحات مختلفو من شوادر الفكر غرست لديهم محاولة الانطلاق بانتاجهم نحو آفاق الدنيا وبديهي أن الانتاج المحلي كان يستوعب هذه النفحات ويضيفها إلى خزائن مصادره فاستجاب بعض المجددين إلى زخم العطاء وتلاقح الرؤى في مجال الشعر بالذات .

أما في دنيا الرواية فقد كانت رواية ثمن التضحية للمرحوم حامد دمنهوري أجرأ الأعمال الروائية في ذلك الحين بينما مجال القصة يتربع عليه بعض الكتاب التقليديين أذكر منهم المرحوم أحمد السباعي .

في ذلك الخضم دفعت بانتاجي القصصي الذي فوجئت بأنه لقي ترحيباً من الزملاء وأذكر أن الأستاذ خالد خليفة - غفر الله له - التقى بي صدفة وكان ينشر قصصاً في الصحف ، هنأني على اقتحامي هذا الميدان وأبدى إعجابه باتجاهي القصصي .. وكانت أول قصة نشرت لي في صحيفة اليمامة الأسبوعية بعنوان " أمينة " ، بدى فيها تأثري بالأدب الأجنبي المترجم .

تلك بإيجاز لمحة خاطفة عن الخطوات الأولى العالقة في ذهني من تلك المرحلة التي كان ينشر فيها أيضاً بعض الزملاء الذين أذكر منهم عبد الرحمن الشاعر وغالب أبو الفرج وغيرهما مما لا تحضرني أسمائهم الآن ... والحمد لله أننا سرنا على درب التجديد خطوات متلاحقة تراها في هذه الكوكبة الناجحة من شبابنا التي لا يفوتها ماوصل إليه الأدب العالمي من انجازات ..

---

* المقصود سؤال " قوافل " : كيف ترى تجربتك القصصية بين الواقع والأفق ؟

عن بعض التجربة

عبدالعزيز مشري

اختصارا لما سبقها .. فقد كانت بداية نشر قصص المرحلة التي تمثل وعيي الجديد بمفهوم ووظيفة الإبداع .. منذ عشرين عاما ، وبالتحديد في عام ١٩٧٤م بجريدة " اليوم " بمدينة الدمام ، وهي المرحلة التي بدأت القصة الحديثة تضع خطواتها الأولى وسط النتاج القصصي الذي ترك لدى الكتاب ممن سبقونا ، ولدى القارئ .. نمطا ذائقيا معلوما ، وبالتالي .. فقد كانت تلك الفترة بداية السبعينات ــ هي فترة التأسيس للانطلاقة في كتابة الإبداع القصصي المساير والمتواكب مع إيقاع الحياة التي تمثل صورة الإنسان المرتبط بهذا الزمان ، برغم اختلاف المكان وخصوصية العالم الذي يعيش في ذلك المكان حيث يهتم مفهوم الإبداع ، بهم الإنسان وصراعه نحو القبح وطموحه نحو الجميل والأفضل ، دون تجاوز الذات الإبداعية المثقفة ـ كعينة حية تعيش غربة اجتماعية ، وتنفر من التعايش معها ـ هذه المرحلة عبرت عنها بشكل واضح ، مجموعة " موت على الماء " والصادرة عن " نادي الرياض الأدبي ١٩٧٩م ، وتحمل عينات من تجربتي ما بين عاميّ ١٩٧٤ و ١٩٧٦ م ، وهي أول مجموعة قصصية تصدر لي .

هذا الإصدار ـ كما قلت ـ يمثل غربة الفنان المثقف ـ القائمة على عدم التلاؤم البتة مع التقليد الكتابي والفكري ، والحياتي أحيانا .

المرحلة الإقدامية الفائرة بشبابها وزمنها النفسي ، وعدم النضج المدرك لمعنى الرفض التقليدي ، أو ما أطلقنا عليه حينها بـ " الكلاسيكي " القديم وما تراكم عليه من تقليد .

وكان الشكل اللغوي يشكل وقتها أهم قواعد الواجهة الحديثة . تلك الفترة ــ مهما كان ظرفها ـ لم تأت من فراغ ، ولم تأت بوصاية ، ولا باتفاق فكري مع الزملاء الذين سايروا ذات الطريق ، وأخذوا في نظم الخطوات الأولى في الحاجة نحو كسر التقليد .. لقد كان هناك ضرورة ضمنية عامة .. كنا في جزر متباعدة داخل المملكة القارة ، حتى إننا لا نكاد نعرف بعضنا على الأغلب ، لكننا كنا نبحث عن صياغة جديدة تلائم واقعنا الثقافي والغرائبي . أذكر القاص : عبدالله باخشوين ، وجارالله الحميد ، ومحمد علوان ، وجبير السليمان ، وفهد الخليوي .

بقيت بعد " موت على الماء " سبع سنوات لم أصدر شيئا ، وإنما أنفقتها في القراءة والتأمل ، وأحيانا أطل بمشاركات نثرية أو تشكيلية ، ثم أصدرت مجموعتي الثانية " أسفار السروي " ، وكانت محصلة لما تلقيته من ردة تأثير لدى القراء والنقاد تجاه الإصدار الأول ، وكنت شديد الاهتمام بالقارئ الذي وجدته في غربة ـ لغة ومضمونا ـ بعد صدور المجموعة الأولى .. فساءني ذلك ، وخلق في داخلي قلق على هيئة سؤال كبير .لماذا تكتب ولمن ، وكان الجواب في " أسفار السروي " التي أعقبتها رواية " الوسمية " وكانت بلغة القرية الجنوبية .. لغة المعيشة اليومية ، أي على النقيض من قصص " موت على الماء " .. التركيز ينصب على المضمون .. العالم الخاص بأشكال تعابيره في الحياة وطقوس تراجيدياته وانثروبولوجياته ، ولم يكن مخططا مسبقا ، ولكنه بدوافع حميمية صادقة دون الالتفات إلى الناقد أو الزميل في الإبداع ، وإنما بالتوجه نحو القارئ بنظرة عصرية تكشف عن سحنة وجه أولئك الناس الذين نموت مع فتافيت تفاصيلهم ، محاولا إبعاد ذاتي الثقافية تماما كموصية على طبيعة ذلك العالم .

ذلك كان في دورة التسجيل التاريخي سنة ١٩٨٦م .

بالرغم من النجاح الذي نالته المجموعة القصصية الثانية محليا وعربيا ، ووصول بعض قصصها إلى لغات أوروبية ـ لاناقة لي فيها ولا جمل ـ إلا أن ذلك لم يكن ليعني لي مقياسا كاملا إذا ما قورن بميزان الاهتمام بالقارئ من حيث خلق الوعي دون افتراضه فيه أولا ، ثم الارتقاء به نحو خلق ذائقة مغايرة لما ألف عليه من تقليد ـ وهذه التوازنية تطلبت من قلمي عذابا في الموازنة بين لغتي الفنية المنحوتة في مثل " موت على الماء " ، وبين ما يجب أن أوصله إلى القارئ (المتآلف مع لغة المباشرة والطرح السطحي ، أو الاعتيادي في نظرته الجاهزة لتعليل دوافع الأشياء ومسايرتها بإيقاع المجتمع العام) ؛ دون تمثل النظرة الخارجية القادمة من واقع خارجي مغاير لنا ، مع الأخذ بمدلول التجربة الإنسانية في غير ممايزة عنصرية .

توالت بعد ذلك على التوالي " بوح السنابل " ، و " الزهور تبحث عن آنية " ، و " أحوال الديار " ، قصص . وروايات " الغيوم ومنابت الشجر " ، و " ريح الكادي " وغيرها ، على ذات المسلك تقريبا في المنظور الواقعي إلى آخر إصدار سنة ١٩٩٣ م ، حيث وجدتني أعود إلى مرجعية اختزنت منذ بداياتي الثقافية ولا تزال : الموروث والواقع ، ولا أدري كيف سأكتب غدا .

الحكاية والقرية

محمد علوان

هو المكان الذي يمنح القلب هذا الوجدان وهذا الانتماء ، هو المكان الذي يمتد ويتسع داخل الذاكرة عند محاولة استرجاع تلك الصورة من الماضي في محاولة لالتقاط هذه الصورة التي غابت داخل ذاكرته ، ذلك الطفل الذي لا يملك معرفة يقينية بعالم المكان ، لأن معنى ذلك العقوبة المترصدة لدهشة الاكتشاف بمفردها فكيف بالاكتشاف بنفسه .

هو عالم المكان الذي يدخل البهجة حيث يخطو صاحبنا ليرى الجبال التي ما برح يحلم دائماً بالوصول إلى قممها العالية حيث يشعر حينئذ بالإنعتاق والوصول ، إلا أن المجهول الذي يحيط بهذه الجبال يمثل له الوحشة والرهبة والخوف داخل القلب .

يخطو صاحبنا ليرى الوديان السحيقة حيث يتابع الشمس في رحلتها نحو الغروب ، هاهو يتلذذ بمرأى الضباب ويستعيد دائماً تلك الأهزوجة التي طالما رددها مع رفقته أغنية تصف هذا الضباب القادم من تهامة باحثا عن عروس سرويه طويلة القامة ، يبحث عن هذه العروس ويتجول بين القرى مرتديا عمته الناصعة البياض هاهو صاحبنا يستعيد صورة بلدته الصغيرة " أبها " بأحيائها المتناثرة ، وذلك الوادي الذي كان يراه في ذلك الوقت أكبر وأعظم الأودية وخصوصاً عندما يمتلئ بالسيول الجارفة المندفعة من رؤوس الجبال . ما أكثر ما يهطل المطر ، حتى حفر في ذاكرته سماع صوت الرعد ورؤيته للبرق تلك الرائحة العظيمة للأرض بعد المطر ، والغناء عن المطر لا يزال يصدر من رفقته وهم يغنون في دهشة طفولية عن هطول المطر والشمس تخرج من بين السحب .

هاهو يتذكر سوق الثلاثاء ، وهو السوق الأسبوعي لمدينة " أبها " منذ زمن طويل ، وكيف كان يلعب هو ورفقته بين تلك الدكاكين المؤقتة التي ينصبها التجار في وسط السوق عصر الاثنين من كل أسبوع ، هاهو منظر قوافل الجمال التي تحمل البن والطب وأكياس الفحم ... قوافل الحمير التي تحمل الفاكهة من القرى المجاورة ، النساء الجميلات اللاتي يهبطن من رؤوس الجبال ليبعن الفاكهة والريحان والكادي .

كان يوم الثلاثاء هو العيد الأسبوعي لبلدة صغيرة تقبع هناك في الجنوب أصابت من الحضارة حظا بالقياس إلى ما جاورها من مناطق ، فقد كانت قبل ميلاد المملكة حاضرة للأتراك لفترة زمنية طويلة ، حيث أخذت منهم الشيء الكثير من صفات المأكل والمشرب .

تبدأ القصة لديه منذ أن بدأ يرقب الأشياء ويحاول الربط بينها ، يسمع كثيراً ويتحدث قليلاً ، أتيح له السفر المبكر من بين إخوته ورفقته فعرف الشام ، وعرف جدة ثم ذهب وراء البحر فعرف مصر ولبنان برفقة والده .

كان الكتاب والصحيفة والمجلة لا تبرح المنزل ، حيث يذهب كل أسبوع ليأتي بالصحف والمجلات المصرية من وكليها في " أبها " في منزل صغير في أحد الأحياء ، ذلك المنزل المشبع برائحة حبر المجلات الذي طبع في ذاكرته حتى هذا اليوم .

حين يهبط الليل يسمع القصص الجميلة من جدته التي تقرأ بشكل جيد وتعرف بعض الكلمات والعبارات التركية وفي المقابل يسمع القصص الموحشة من خالته حتى لم يكن ليجرؤ على إغلاق النافذة ، خوفاً من الأشباح التي كانت تمثل أبطال القصص التي تسردها هذه الخالة ، وهم مجموعة من الأشباح تحمل أسماء ترتبط بالحيوانات مثل الجمال والماعز ، ومخلوقات تصدر أصواتاً غريبة وعجيبة ، هو بطبيعة الحال لم يسمعها في حياته ، لكن قدرة السرد التي تتمتع بها خالته والوصف المدهش للحيوانات بشكلها الخرافي وحركتها غير المألوفة بالجن خلقت لديه معرفة شبه يقينية بالصوت والشكل والحركة .

تلك الدكاكين المسقوفة التي تحيط بالسوق الكبير بشكل مستطيل ، وذلك العود في وسط السوق حيث يرتفع فوقه الأتريك الذي لا يضيء إلا بقعة صغيرة ، وفي يوم الثلاثاء كانت ترتفع بدلا منه يد مقطوعة لسارق نفذ فيه الحكم ، العم الذي يبيع الهيل والخناجر ، يتعامل مع البدو الوافدين بالسمن الصافي والعسل النقي يسمع حكاياتهم وخصوماتهم ، قصص الثأر بينهم ، قصص العشق ووصف النساء ، كانت هذه الصور جميعها تخلق لديه معنى للحكاية . وهاهو كل صيف ينتقل لدى خؤولته ليرى الجد نائبا للقبيلة ويراقب في رهبة كيف تدار الأحاديث ، كيف يصمتون عندما يتحدث النائب ، لأن له القول الفصل في كل الأمور .

يهبط إلى " سوق الاثنين " ليرى البدويات الجميلات يبعن السمن ، هاهو يرقب أحاديث الغزل بين الفتية كبار السن من جانب وبين بائعات الفاكهة . هاهم الشباب يتفاخرون بشعورهم الطويلة فوق أكتافهم كرمز للرجولة والشجاعة .

هو المكان سيد البداية ، حيث تبدأ الأشياء في نموها الطبيعي ، تتشابه من قرية إلى أخرى ، هذا في وصفها العام ، إلا أن لكل قرية طعمها الخاص ومذاقها الذي لا يخطئه القلب ، في لبس المرأة المتزوجة ، وتلك التي لا تزال تنتظر فارس الأحلام في

الحقول بمحصولها عبر الفصول ، في أناشيد الرعاة وراء الأغنام ، في أغاني المزارعين وسط الحقول ، أصوات العمال عند بناء البيوت أو زمن الحصاد ، في حفلات الزفاف أو الختان . هو المكان الملتصق بالناس بنبضهم اليومي ومعاناتهم ، هو المكان يهب لمن يملك القدرة على ترجمة كل ذلك إلى عمل فني نابع من بين صفوفهم ، من القصص الأولى التي يتناقلها الناس في الجنوب هناك في أعالي أو في مناطق " تهامة " أو على ساحل البحر حيث يفيض بغناء الصيادين المتعبين .

يقول الروائي العربي " حنا مينا " في كتابه " هواجس في التجربة الروائية " :

" وليت الكتاب جميع الكتاب وأنا في المقدمة ، يستطيعون اقتلاع مؤخراتهم من المقاعد الوثيرة والاستغناء عن حياة العاصمة المريحة والكف عن تدبيج المقالات والقصص دون رصيد ، أي دون خبرة حياتية ، وينفرون بعد أن ألفهم آخرون ، وألفوا الآخرين وصارت حياتهم ضمن مربعات محددة ، ليت هؤلاء يعودون إلى الريف والجبال والسواحل ويغامرون في اكتشاف بيئات خرجوا منها ، وأخرى لم يعرفوها ، ففي مثل هذه المغامرات ، على أساس المعايشة لا السياحة ، مادة أدبية هم بأمس الحاجة إليها ، والشعب والوطن مصدر هذه المادة وغايتها ، ثم يكمل هنا منهيا كلامه قائلاً : " أيها الأدباء هاجروا بالاتجاه المعاكس وغادروا العاصمة كالرسامين حاملين عدة الشغل والاستعداد للملاحظة والفهم " .

وحين يمكن لي أن أتحدث عن القرية كأساس لبناء الكثير من القصص لدي ، تنثال الكثير من الذكريات ، يتدفق شلال من الفرح والصور المتزاحمة ، القرية في الجنوب تمثل رمزاً رائعاً لمعنى الحب والألفة . بدأت القرية تنحسر الآن وانحسر ما يسمى عرف القبيلة وقانونها الذي يحترمه الجميع . القرية في الجنوب يمثل داخلها وحدة متعاونة في كل شيء ، الجميع يتعاونون في البناء في الزراعة بكافة مراحلها في حفلات الختان والعرس .

القرية كانت تنمو بشكل طبيعي وهي بعد ذلك بدأت تفقد رويداً رويداً الوجه الإنساني الأليف حيث ظهرت المصالح الفردية وغاب معنى الجماعة . القرية عندي بما تحمله من أشكال متعددة للموروث الشعبي ، هي ما استطعت التقاطه في معنى الصراع الناشئ من المطر والجفاف ، العشق والخيانة ، الصدق والكذب . هل لتلك الأشجار الكثيفة والجبال المتلاصقة صداها في النفوس ؟ حيث كل شيء جاد وصارم وحاد ؟ أعتقد ذلك ، ولذا كانت المنطقة تتميز بشكل أو بأخر بسرعة الانفعال .

الأسواق الأسبوعية التي جاء ذكرها ، تمثل نوعا من التلاحم بين القرى ، هي المجال للتعارف والحصول على المعلومات ، معرفة أسعار القمح والعسل والسمن ، معرفة أماكن سقوط المطر ، وللمطر في مناطق الجنوب معنى بين الناس يكاد يصل إلى مرتبة من مراتب مزارعهم ومواشيهم مرتبطة بهذا المطر . القصة تمثل لي قيدا أقل من الشعر الذي حاولت التعبير بواسطته ثم وجدت أنه لم يستطع التنفيس بما فيه الكفاية ، فكانت القصة . وعندي أن الجنوب ثري بقصصه وأحداثه واختلاف تضاريسه الجغرافية التي يتبعها ، بطبيعة الحال ، اختلاف التضاريس النفسية ، إن صح التعبير .

القصيدة في رأيي أو قل الأغنية يمكن لك أن تبوح بها بين الناس أو بمفردك ، أما القصة فلابد من طرف آخر ، هكذا أرى القصة . والعلاقة بين تجربتي البسيطة والقصيرة في هذا النمط من أنماط البوح والتعبير وبين الموروث الشعبي ، ينطلق في الأساس من حكاية تقليدية أو شعبية تحمل لها النكهة الخاصة وقل هي تحمل صفات وأوصاف القرية أو المدينة أو الأبطال . ولدي مجموعة من القصص التي كتبتها ترتكز في أساسها على قصة شعبية متداولة ، ربما تصلني ناقصة ، أو مشوهة ، ولربما حملت من جانب آخر المزيد من التفاصيل والشروح والمبالغات إلا أن فكرتها تنمو في خاطري ثم يعاد تشكليها وتنفجر من جديد على هيئة قصة جديدة (من وجهة نظري) .

أقول ذلك بعد أن حدثت الكاتب والصديق المصري " محمد البساطي " عن فكرة قصة " الحكاية تبدأ هكذا " في أساسها الشعبي ، ثم قرأها مكتوبة ، واختلف معي كثيراً وقال : إن القصة الشعبية لا زالت أكثر ثراء وغنى .

وهذا الموقف يؤكد ما للخيال الشعبي والذاكرة الشعبية من قدرة فائقة على التكثيف الذي يفتح الطريق لإعادة التشكيل بتأثير من وعينا وثقافتنا ، ورؤيتنا الخاصة للناس والأشياء ولذلك ، أعتقد أن الرواية هي المجال الخصب لتحديد ملامح القرية ، المدينة ، مجموعة الناس والتفاعل الناشئ عن وجود مجموعة من التقاليد والأعراف والقوانين ، وحركة الفعل الاجتماعي ، حيث تتطلب الرواية ، الوضوح ، والمزيد من الحرية ، لما تتميز به الرواية من مساحة الزمن والمكان ، والقدرة على الوصف والسرد وتعدد الأبطال ... الخ . بعكس القصة القصيرة التي غالبا ما تكثف هذه العلاقة الخاصة بين الفرد ونفسه ، وبين الفرد وعلاقته بالآخرين .

وسوف أحاول فيما تبقى أن أورد بعض المقاطع التي أخذت المثل الشعبي أو الحكاية الشعبية أو حتى بعض المعتقدات الشعبية مرتكزاً من مرتكزات القصة وقراءة القصة كاملة سوف تبين مدى قدرتي ، نجاحي أو فشلي في محاولة دمج هذه الصور داخل العمل الفني بصورة متكاملة مترابطة ومتناغمة .

في مجموعة " الخبز والصمت " ، نقرأ هذا المقطع من قصة " الطيور الزرقاء " : " وقالت العجوز الثرثارة تفسر نباح الكلب : الموت والحياة " نفس جديدة تفدأ وهو الجسد يملها الحياة " ، وهذا اعتقاد شعبي في منطقة الجنوب حين يسمع نباح الكلب بصوت معين فمعناه موت مريض أو ولادة امرأة .

ويبرز عدد غير كبير في محاولة لاستعمال بعض الأمثال الشعبية التي يستدعي الموقف وجودها مثل " الحرمه حرمه تاليتها الرحى والبرمه " أو " نومة الديك على الحبل " .

وفي قصة " الخبز والصمت " يمكن متابعة هذه الصورة " استلقى على فراشه ، يتابع بأنظاره السقف الخشبي ، بأعواده المترامية ، حيث غلب عليها اللون الأسود القادم من تنور أنهكته النار المشتعلة دائماً لكل عابر سبيل ". الدفء ، الخبز ، الفراش لكل ضيف يطرق الباب ولو مات سكان المنزل بردا وجوعا " ، هي صورة نشاهدها ونعرفها في الكثير من قرى الجنوب حيث الكرم يمثل رمزاً من الرموز التي يؤكدونها في الكثير من تصرفاتهم وأعمالهم ، ولا يمكن التخلي عنها ، حتى وإن كانت تحملهم أعباء مالية قد تصل إلى الدين أو بيع أهم الممتلكات .

في قصة " المرأة المشروخة " ضمن مجموعته " الخبز والصمت " تدور جميع أحداثها وسط سوق من الأسواق الأسبوعية وإن كان مسرح الحدث ينتقل إلى مكان أخر ، لتعميق اللون ويبرز صفات الناس الجسيمة ، يقول أحد هذه المقاطع : " استند إلى جدار الوادي المملوء بالأشجار من كل نوع ، قبل أن يجلس مفترشاً الأرض ، شجرة التوت بثمارها الحمراء ، تجعله يمد يده ، لقطف أوراق التوت تتساقط أمامه بعد جذب الشجرة ، بالكاد يحصل على واحدة ، يا لسوء الطالع شديد المرارة ، أخرج سكينته ، قدمه من أسفل طبقة سوداء تشعر من يشاهدها بأن لها زمنا موغلا في القدم ، لم تعرف الماء شهرا شهرين ، الدنيا برد ، والغدران تكون دافئة وقت الظهر ، حيث يكون منهمكا بعمله الذي يدر عليه دخلاً محترماً ، مقابل حماية المزارع من الطيور " .

في قصة " الجسر " تنضج الكثير من الصور بل والعادات المنزلية مثل القيام بتنظيف زجاج الفانوس ونثر البخور وتحضير القهوة ، حلب البقرة ، اطعامها ، تجهيز التنور لإنضاج الخبز ، هذا الجسر الذي كانت تحلم به الصغيرة لينقلها إلى المدينة ، خرجت دمعتان لم تدر أهي خيبة أمل ، السيارة مخلفة وراءها الغبار ، الصغيرة تشاهد الجسر ... لكنه جسر مكسور ، عادت لتجد أمها تحلب البقرة ، قبلت أمها ، ثم قبلت البقرة ، والأم تتعجب ثم تمضي في الحلب " .

يقول الدكتور سعد البازعي من خلال دراسة نشرت في جريدة " اليوم " في ٢٠ جمادى الأولى سنة ١٥٠٤ هـ تحت عنوان " مرآة الحداثة المشروخة " قراءة أولية لأربع قصص لمحمد علوان : " في توظفيه رمز المرأة المشروخة يلتقي محمد علوان مع الحداثة في أكثر تياراتها اتساعاً ، دون أن يفقد - وهذا مهم جداً - خصوصيته الثقافية أو الذاتية ، فالمرأة المشروخة تظل جزءاً من عالم قصصي تملأه الأرض رائحة ، وأهل القرية البسطاء حياة وحركة وانفعالات : الحب ارتباط رائع ، امتزاج تمثله المرأة والأرض ، هناك انفصال ، الإنسان بلا أرض ، إنسان بلا حب " قصة الاتجاه شرقاً " فليس وجود تلك المرأة إلا نتيجة البحث الدائب عما وراء المظهر السطحي البسيط لجوانب معينة من حياة البشر سواء في القرية أو خارجها ، وبدهي أن ذلك البحث لم يكن ليبدأ لولا الارتباط بالإنسان والأرض ، ولولا الهاجس الجميل في نقل ما ينكشف للفنان إلى الآخرين " .

في المجوعة الثانية " الحكاية تبدأ هكذا " الصادرة سنة ١٤٠٣ هـ - سنة ١٩٨٣ م . تبدأ هذه العلاقة بيني وبين الموروث الشعبي في مقطع يربط الإنسان وانفعالاته وهذا التنوع الجغرافي حيث يقول " نحن ننطلق من العاطفة ونعود إليها ، هذه الأرض بأجوائها المتقلبة ، بطبيعة أهلها ، أرضها المتباينة ، أصابتنا بالعدوى ، عدوى الانفعال ، الثأر ، الكرامة

في قصة " النجم والحذاء " يتضح البطل فيها . ذلك الجنوبي الذي يبحث عن الرزق فلم يجد ُبدا من الالتحاق بالجندية رغم معرفته من خلال مثل شعبي أن " تالي العسكرة لاش ليلتحق كجندي في المطافي وهو يتذكر ليلة عرسه القريبة " التفت إلى اسفل القدم الحافية ، أطراف سوداء من أثر ليلة حنّاء ليلة عرس قريبة " هكذا بعد أن يجمع المال ينفقه للزواج وعليه أن يرحل .

يستعيد ذكرى تلك الليلة : " رقص كثيراً ، استحال جسده الى فعل راقص ، وإيقاعات " الخطوة " تطير به وتنخفض ، يكاد يقترب من الأرض ، يرفع نظراته المتوترة إلى الوجوه

المنفعلة ويعود الإيقاع المتوتر من جديد ، نال منه التعب وتلك ليلة عرسه ، هي نال منها الجهد والتعليقات السمجة ، الخوف ، البيت الصغير والسكان كثيرون ، وواحدة من أهلها تطمئن عليها . من يعرف ؟ أيغالبهم النوم ؟ هاهو الصمت يسري ، يسكت كل شيء يفقده الحركة ، يلمس الأجساد فتظل هامدة من كل حركة إلا أنها تسمع ، تحول المنزل في تلك الليلة وسكانه إلى أذن كبيرة ، الأم ، الأب ، ثلاث بنات ، أخواته يكبرنه ويعرفن كل شيء ، يترقبهن ، وامرأة عجوز ، تنتظر صرخة واحدة ، صرخة مبتلة بالعرق والدم ، لتعرف من بعدها أن الحظوة من أهل الفتاة ستكون من نصيبها ، تخبرهم أن الأرض بكر ، سيفرحون كثيراً "

هذا هو مايحدث في الكثير من القرى في ذلك الزمن البعيد ، رموز للشرف والعذرية ، وتقاليد الأسر .

ولو انتقلنا إلى مقطع آخر في نفس القصة لوجدنا هذه الصفة الملازمة لأهل الجنوب وكل القرى التي تعتمد العمل اليومي والحركة الدائبة ، وهو هذا التحول الذي قد يكون من تأثير مرض أو سوء تغذية يقول " لو رأته الحبيبة النائية ، هناك في قريته الجبلية ، سوف تنكره حتما ، تحسس بيده كل هذه الملابس ، أدرك أنها واسعة سيحاول جاهدا أن يجعلها على قياسه ، فهو ضائع في داخلها لكنه مالبث أن عدل عن فكرته ، لأنه في خلال الأسابيع القادمة سيشعر باعتدال الصحة ، كثير هم أولئك العائدون من المدينة ، يراهم وقد انتقلوا من حال إلى حال ، حمرة في الوجه وبياض في البشرة " .

في قصة " الحب والمطر " يظهر الوصف لمدينة " أبها " أو القرية الكبيرة حينذاك " المطر ينهمر بغزارة ، الطرقات يملؤها الوحل ، لا ترى شيئاً حتى الأبقار والحمير الضائعة ، تقف هنا وهناك في مكان يقيها هذه السيول المندفعة من السماء " وتنتقل إلى مقطع آخر " المنازل الطينية لا يمكن أن تكون مبعثاً على الطمأنينة في مثل هذه الأحوال ، دقائق ، وصل المراقب همس في أذنه كلاما ، عرفنا ما يقصد ، جمع المدرس أوراقه ، التفت إلينا قائلا " فيدوس وهي كلمة تركية تعني " انصراف " حين يخرج الأطفال يغنون بفرح وبصوت واحد " ياحنان يامنّان ، ياربي تسقينا الغيث ، وتسقي جميع المسلمين يامولانا ، لا تنسانا "

ويتكرر منظر النساء والرجال يحثون الأطفال على اللجوء إلى المنازل خوفاً من المزيد من ازدياد كمية المطر فربما أصبح نوعاً من العذاب إذا استمر فترة طويلة .

يقول الدكتور محمد صالح الشنطي في كتابه " القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية - دراسة نقدية " الصادرة سنة ١٤٠٧هـ ص ١٤٣ : يتحرك محمد علوان - وخصوصاً في مجموعته الأولى " الخبز والصمت - في اتجاه تكوين علم خاص متمرد على معطيات الواقع ، وهذا العالم أقرب إلى الأسطورة فهو يتجاوز البعد المكاني والزماني ليغرق في فيض شعري ويتعامل مع عناصر كونية ، فالقرية الملحية - (وهي قرية واقعية الملامح) ولكن الكاتب ينتزعها من وجودها الواقعي ليحولها إلى ساحة أسطورية - إلى أن يقول : وهو في منهجه هذا لا يعمد إلى تقديم قصة أسطورية واضحة المعالم ، وإنما يلجأ إلى بث الأجواء الأسطورية وبذر عناصرها ، فكثيراً ما تختلط الأحداث الواقعية بالوقائع الأسطورية ، إنه يقيم أسطورته الخاصة مستغلاً الكثير من العناصر الفولكلورية والموروث الشعبي مستفيداً من تراث البيئة المكانية وملتحما بها .

وفي مجموعته الثانية " الحكاية تبدأ هكذا " ينسج (الرؤيا / النبوءة) من خيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفاً جديداً مستغلاً عدة عناصر منها : سلسلة السند المألوفة في التراث كنوع من التوثيق مما يكسب الحكاية عنصر اليقينية ...الخ ...ذلك حتى يأتى في النهاية إلى القول : وهو ينغمس في أجواء الأسطورة الشعبية مضيئاً لها من خلال آفاق المستقبل بروح متفائلة ترى الغد في عيون الأطفال الذين ينهمرون من غيب القرية ليفرشوا الساحة بساطا أخضر " .

في نهاية هذه التجربة أود القول أن ماقدمته للساحة الأدبية في المملكة لا يمثل إلا تجربة ضمن تجارب لمجموعة من الكتاب يمثلون هذا البلد أروع تمثيل وأصدقه وربما أن لديهم من عمق التجربة والمعاناة بحسب بيئة كل واحد منهم مايفوق تجربتي وهم ولله الحمد كثر ، لعل في مقدمتهم : عبدالله السالمي وحسين علي حسين وجارالله الحميد ، وفهد الخليوي ، وخيرية السقاف ، ورجاء عالم ، ورقية الشبيب ، وحسن النعيمي ، وعبده خال ، وصالح الأشقر ، وعبدالله باخشوين ، وعبدالعزيز مشري ، وناصر العديلي ، والكثير والكثير مما لا تحضرني أسماؤهم في هذه اللحظة . إلا أنهم قدموا ولا زالوا يمنحون الساحة الأدبية عطاء متميزاً ، آمل أن يحظى بالتقدير ضمن القصة العربية بشكل عام .

تجربتي مع القصة .. بين القراءة والإبداع

محمد علي قدس

تجربتي مع القصة بدأت منذ القراءات الأولى.. قرأت منذ أن كنت طالباً في الإعدادية وأواخر الابتدائية قصص جورجي زيدان وروايات الهلال وقصص نجيب الكيلاني ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحّار و محمد عبد الحليم عبد الله ، وفي سن المراهقة قرأت لغادة السمان و إحسان عبد القدوس ويوسف إدريس .

وأرجع السبب في اهتمامي بالقصة والاستمتاع بالأحداث إلى حد الإدمان إلى جدتي لأمي التي كانت تقص علينا قصصاً أدرك تماماً أنها ساهمت في توسيع آفاق الخيال لديّ .. وأخذت جدتي تضيق مني حين كنت ألجأ لمقاطعتها وأحياناً بحرق أوراق حكاياتها المشوقة حين أستنتج النهاية أو وقوع الحدث كما مرّ في أحداث الحكاية .

كتابتي الأولى في النص القصصي كانت محاكاة لتجارب الذين تأثرت بإنتاجهم سواء نجيب محفوظ أو جي دي موباسان أو دوديه أو فلوبير أو تشارلز ديكنز وأحياناً أجاثا كريستي .

حين وصلت إلى درجة من النضوج في عملية التذوق للنصوص القصصية وجدتني بحاجة لقراءة القصة الأجنبية لمعرفة الاختلاف ، والوصول إلى مستويات مختلفة في التكنيك القصصي الذي أدركت أني قادر على فرز الكثير من النصوص بمجرد قراءتها لأعرف ماكان يتميز به نجيب محفوظ ويوسف إدريس وغادة السمان ثم دوديه وموباسان ..

كان أول نص قصصي أقدمت على نشره بعد محاولات متعثرة في الصحف المحلية نص بعنوان " دعها لي" ، وقد نشر في مجلة الخواطر اللبنانية عام ١٩٦٥م وكنت في المرحلة الثانوية . وكان واضحاً تأثري بالتجربة الفرنسية .. وأول نص فرحت به حين كانت له خصوصياته .. ووجدت فيه شخصيتي التي تبرز خصوصيتي البيئية ، كان هو النص الذي نشرته في المدينة الأدبية عام ١٣٩٢هـ وهو بعنوان " مقهى آخر الليل

إنني اليوم أكتب القصة بعشق كبير .. وهو حب كان نتيجة تراكمات مشاعر وأحاسيس ومعاناة تفاعلت معها على مدى سنوات طوال ، والنص الذي أكتبه .. غير ماكنت أكتبه في بداياتي لمجرد الكتابة ، فأنا أعطي النص الكثير مما يختلج في نفسي .. وفي داخلي .. فأنا

أغترف من أعماقي ... ورؤاي لا حدود لها ... تجربتي مع النص تجربة تفاعل وأسر ... فالفكرة التي أختزنها في عقلي الباطن لا أستجيب لكتابتها حتى أجدني قد وقعت أسيراً لها فتكتبني الفكرة ولا أكتبها ...

بعد سنوات طويلة وخمس مجموعات قصصية أشعر بكثير من الارتياح حين أستشعر الرغبة في تجاوز الواقع ... بحثاً عن نص الدهشة ومادمت أجد نفسي في كتابة القصة بحيث تتلبسني جميع الانفعالات والمؤثرات حين كتابتها وأنتصر على رغباتي بالكتابة فإن الوصول إلى قمة الإبداع والنص الذي يشد الانتباه عملية غير سهلة ، وإن كان البحث فيها شيقاً ومحفزاً ...

القصة نافذة على داخلي

شريفة الشملان

هذا العنوان سأدخل به المحكمة لأشهد ... أدفع يدي ثم أمسك القلم وأدلي بشهادتي بلا قسم ... لكن أقسم في داخلي أن أقول الحق .. أي حق هذا الذي سأكتبه .. ومن ذا الذي أعطاني التفويض بقوله .

سأدلي بشهادة عن الواقع والأفق ... ؛ أفق لكل مافيه من سعة كقبة واسعة تحتضن الكون من حولنا ، ثم تنزل بلطف فتعانق الأرض – على الأقل عندما ننظر من علو ـ وواقع تتكسر رقابنا بحثاً عنه ... ونأخذه لنرفعه كي يصير حلماً ...

قيل من رحم الواقع تنبعث الكتابة . أنا وكل كاتب وكاتبة علينا أن نأخذ هذا الواقع لنصنعه في مصنع خاص داخل أرواحنا ، ثم نصنع له أجنحة جميلة مزركشة ، قبل أن ننشره على الملأ قصة أو شعراً أو مقالة ... والكلمة تلك المهرة البرية علينا أن نمسك لجامها جيداً عندما نقتنصها لنعودها شرب الماء المعلب وأكل الحشيش المهجن المليء بالهرمونات النافخة ونقول أيتها الكلمة الرائعة .. كلي وانتعشي ، وادخلي في أوراقنا ..

وأنا مطالبة بشهادة عن تجربتي القصصية بين الواقع والأفق وكلماتي محصورة بينهما إما تحلق في الأفق و إما ترتطم بالواقع :

رأت ابنتي ذات يوم منظراً رائعاً فقالت .. " ليت لنا بيتاً هنا ياأمي ، حتى تكتبي كما يحلو لك " ، وقالت لي زميلة عمل بعد يوم عاصف " دعي عنك العمل واكتبي " .

وقالت قريبة لي ذات يوم " لو كنت مكانك لكنت أكتب كل يوم قصة " أنا أقف مكسورة أمام كلماتهن .. أي كتابة هذه التي ستنهمر في الأماكن الجميلة الرائعة ... وأي كتابة تلك التي أبتعد عن العمل فتأتي كالغيث .. وأي فعل كتابة هذا الذي كصنبور ماء كل يوم أفتحه فتكون هنالك قصة .

الكتابة فعل يحب الناس ولا يحبهم ، يريد الهدوء والضوضاء وجعجعة العمل وصوت الآلات ولعلعة الحوار .. كي ينبثق ... ويريد مكان ولادة خاص منعزل حتى يضع الحمل ...

تعلمت الحكاية قبل أن أعرف طريق المدرسة وقبل أن أميز بين " أ " و " ي " ... تعلقت حزناً – بعزيز بن خالد – صنعت له تمثالاً للوفاء والنخوة ، وضعته في قلبي الصغير وانهمرت أدمعي عليه .... وسطرت له قصة أخرى غير القصة المتداولة – وحصان أخوي خضر – أعددت أحداث القصة مرات في داخلي ، حتى كدت أعبر الصحاري والبحار مع البنت الجميلة

وعبرتها وأرتعب خوفاً من الحصان العاشق ... وكبرت وعرفت كيف يكون القص خارج المألوف ، وكيف يمكن أن يكون اللامعقول بوابة لفكرة جديدة ولنص جميل ....

وأنا مطالبة بالشهادة ... شهادة عن الواقع والأفق .. تلك الشهادة التي سأسطرها .. وماذا سأقول بها ؟ ! سأفتح طريقاً في عروقي وأدعو للولوج في دمي .. أعبر معكم تلافيف روحي .. أضع رأسي على الطاولة وأفتحه لنرى مافيه ... ومامرّ عليه .. لكن قلمي قد غرف منه منذ زمن طويل يقارب السبعة عشر عاماً ، ونثر أغلب مافيه .. لكن حتماً هنالك زاوية ما تختفي عن الأنظار تلك الزاوية لي ، وبها أخصّ حصوصياتي ... ولن تنالها الشهادة ... (وأنا سأكتب شهادة مابين الواقع والأفق وعليّ أن أحضر فلسفة كلماتي ، أجملهن ، أصنع منهن طائرات مزوقة يصعدن للأفق ، يسبّحن الخالق ، لكن الأقمار الصناعية ومراكز التجسس تلتقط صورهن ، فيهوين أرضاً للواقع ...)

- والشهادة متاحة لي - وبعد نهايتها سأبتسم وأقول بلهجة تليفزيونية (شكراً لكم لإتاحة الفرصة لي بالشهادة) .

أأشهد أن القصة نافذة لي على دواخل النفس ؟!

أأشهد أن القصة ألتقطها مما هو حولي !!

أأشهد أني أولد القصة كما القابلة !!

أنا حينئذ لا أقول الحق كله ، ولا الكذب كله ...

أنا بينهما ، فالقصة نافذة على داخلي ، على مكنونات نفسي وجزئيات ضميري .. عندما تنهمر كمطر الوسمي ... أجمعها ..أهذب مجاريها ، ياويلي عندما تغتاظ مني فتمضي هاربة ، بعيداً حيث أصدها كي أنهي مابيدي ...

وألتقطها مما حولي ، هي كذلك وهي ليست كذلك أيضاً ، المنظر الموحي ، والحركة والمكان وأحياناً الزمان .. تكون كما اقتناص الشرارة الأولى ... حينئذ يتم النسْج عليها ومنها ، كي تتوالد فتكون قصة ..

أما القابلة ، فأحياناً أكونها ، خاصة عندما تتخمر القصة في ذهني أياماً وليالٍ .. ثم تبدأ تلح .. تدق في يافوخي فأبحث عن أقرب مكان مناسب لأضع هذا الحمل ، فأكون كما القابلة ...

تجربة النشر كانت ومازالت مغامرة لذيذة ... كل قصة أبعثها ويدي على قلبي.... وكل قصة أنشرها أشعر أنها تنتمي لي ... وعليّ أن أحتفي بها ... أفرح فرحاً طفولياً بما يصلني

من تعليقات عليها ، وأحياناً أضحك من كل قلبي عندما تربط قصة ما بي أنا شخصياً ، خاصة تلك التي بضمير المتكلم .

توكلت على الله ونشرت القصة بعد انتهاء دراستي الجامعية . وكنت سعيدة جداً بأن تلك الحكايات التي أحكيها لنفسي لاقت استحساناً ... ثم بدأت أبحث عما هو أبعد من الحكاية .. ، لازلت أؤكد على نفسي أن الفكرة هي سيدة الموقف وأن أي عمل مهما كان بلا فكرة لا يكون إلا هذراً .

هاتفني الأستاذ محمد الشدي – رئيس جمعية الثقافة والفنون – مشكوراً ، ليبلغني فوز مجموعتي " مقاطع من حياة " بالجائزة الثانية في مسابقة أبها الثقافية ، انتشيت ، وكأنني أنجح لأول مرة في حياتي .. ولتلك المسابقة حكاية :-

كلما سمعت عن مسابقة للقصة القصيرة خجلت أن أرشح نفسي وتمنيت أن يرشحني الآخرون ، ولكن لا أحد ... كنت أقول بيني وبين نفسي بعد كل مسابقة لعل غيري أحق مني .. أخيراً قررت أن أرشح نفسي ، فكان وفزت ، لا يهم الأولى أو الثانية أو الثالثة ... المهم أن الفرحة زقزقت في صدري ... وأحسست إن لم أحتف بنفسي لن يحس بي الأخرون ...

بعض القصص لها وقع جميل في نفسي ، أحبها ، " هي وحكاية التمر " من مجموعتي " منتهى الهدوء " كلما قرأتها فرحت أنني كاتبتها .. وهي قصة فتاة صغيرة يتيمة تصارع من أجل العلم والبقاء ، وأتركها وقد فكرت بتغيير مجرى حياتها جدياً ، أيضاً أحب قصة " مقاطع من حياة " قرأتها في أكثر من ندوة قصصية .. وهي قصة فتاة تصاب بلوثة عقلية ، لكنها تتأجج عاطفة نحو قريتها وأطفالها ، وتكافح رغم ضعفها الظلم داخل مستشفى المجانين ..

صدرت مجموعتان لي ، والمجوعة الثالثة.. " وغداً يأتي " .. في طريقها للنشر .

لا أدري هل بقي شيء لديّ .. أم انتهت شهادتي .. أظنها تطول وتعْرض كلما سمحت للقلم بالسير على الورق ..

الكتابة تعبير عن موضوع ما

بدرية البشر

حين يقول فرويد : " ولكن ماذا بصدد الأحلام التي لم تحلم قط حقاً ، أي تلك التي يعزوها الروائيون إلى أبطالهم الخياليين " يقرر في تفسيراته النفسية كيف يتحايل المبدع على رفضه للواقع ليعيد تشكيله بالرواية الجديدة أو العمل الإبداعي الذي يصوغ من خلاله حلماً لم يحلم به .

وفي حين تكالبت النظريات العلمية (النفسية والاجتماعية وغيرها من النظريات) في تفسير غموض الإبداع وماهيته ، لم يجد علماء النفس أكثر من أن هذا الإبداع هو سلوك عصابي ... نتيجة القلق ورفض الواقع وحين نرفض هذه الصورة المرضية لأننا نريد أن نكون أبطالاً نتمرد على الواقع ونعيد صياغته فإننا لن نقوى على رفض مقولة أن الإبداع جزء من ذلك القلق النافر الضاج بالأسئلة العابث بألوان الحبر ليرسم شيئاً جديداً ومختلفاً .

من هنا بدأت تجربتي الإبداعية في الكتابة .. فعلى الرغم من أن الأسئلة كانت كثيرة .. وثقيلة إلا أن واقعي المادي من حولي كان فقيراً بالغذاء الثقافي .. ففي منتصف السبعينات ..كنت في مدرستي أبحث عن كتاب خارج عن مناهج الدراسة .. ولم تتعد مكتبة المدرسة غير روايات قليلة وقصص قديمة ، في الابتدائية أتذكر " سندريللا " ورسوماتها المبهجة .. وقصص الأنبياء ، وألف ليلة وليلة . وفي الإعدادية أذكر " المماليك " و " البؤساء " ، وفي التوجيهية .. كان يوسف إدريس.. وحنا مينة ... ونوال السعداوي .. وتشيكوف ... وهمنغواي وأسماء لم أعد أذكرها الآن ، لكنني أذكر أن الكتب كانت مهربة .. تتخفى في زي الكتب المدرسية وتطويها العباءات السوداء في جوفها ..مثل كل البدايات التي تدخل في تهويمات البحث عن كل شيء جديد ...

كتبت لأتعرف على نفسي الخاطرة والقصيدة ، وجربت القصص.. وفي عام ١٩٨٤م حين دخلت الجامعة ، دعتني إحدى الصديقات من مكتب جريدة الرياض للالتحاق بالجريدة .. ليتلقفني نوع جديد من الكتابة .. وهو الكتابة الصحفية .

عملت في الصحافة لأنني أريد أن أكتب .. وكتبت لمدة أربع سنوات .. تعلمت خلالها أشياء كثيرة منها الكتابة المنظمة والسيطرة على اللغة والتعبير عن الأشياء مباشرة وسطوة الرقيب وأشياء كثيرة تدربت عليها وكانت طريق القصة أكثر وضوحاً .. وحين أدركت أن

العمل الصحفي لا يناسبني تركته وأنا أعد نفسي للقصة بعد أن تأكدت أنها ثوبي الجديد والوحيد ..

" الفن للفن .. الفن للحياة "

منذ وعيت على كتابة القصة وأنا أعتقد بأن الكتابة تعبير عن موضوع ما أو قضية ما .. تعني شيئاً إنسانياً .. وقد اطلعت على كثير من النظريات التي تقول بالفن للفن ، إلا أنني كنت أعرف أن تلك النظريات لا تناسب مجتمعات المجتمع الثالث الذي لا يزال إنسانه يتخبط في كثير من المآزق الإنسانية .. وأن الفن للفن رغم أنه يحمل قيمة فنية عالية تمنح الإنسان المتعة ، إلا أن ذلك ترف ليس من حق الفنان في العالم الثالث أن يتمتع به ..

وحين أقول الفن للحياة فأنا لا أعني ذلك الالتزام الحرفي الكئيب الذي يقتل روح الحياة في الأدب ، بل أعني أن يكون الفنان ملتزماً بإنسان مجتمعه أو بإنسان العالم كله دون أن تطغى أيديولوجية سياسية على توجهه لأن الأيديولوجية في اعتقادي تقتل الأدب أو الفن بشكل عام . حين كتبت مجموعتي الأولى (نهاية اللعبة) التي صدرت عام ١٩٩٢م بالرياض تناولت فيها بشكل تلقائي قضايا تهم الإنسان العادي مثل حرية الرأي وحرية العقل والوعي والخروج من مآزق الجهل والفقر والكره ... إلخ .

ولكن تلك التجربة قادتني إلى هاجس أن المرأة هي أكثر من يعاني في مجتمعات العالم الثالث وربما في العالم كله ، أنها إنسان ، والتعبير عن مآزقها هو تعبير عن هموم الإنسان بشكل عام .

وتتميز المرأة في الوطن العربي وفي مجتمع الجزيرة العربية بخصوصية نادرة ، أشعرتني أنه لا يمكن اختراق هذه الخصوصية إلا من إمرأة تجيد التعبير عن عالم المرأة المغلق .. فقررت أن أخترق حصارها .. وأعبر عنها .. دون التحيز لما يسمى بالأدب النسائي ..

أنا لا أصغي للتهم التي توجه إلى من يكتب عن عالم المرأة وأولها مقولتا الأدب النسائي والمطالبة بحقوق المرأة ، لأنني أعتقد بأن العالم يتركب من هذا الثنائي (الرجل والمرأة) ويصبح الفصل بينهما غير عادل لأن همومهما واحدة ..

كما أن وجهة النظر الذكورية قد عبرت عن نفسها طوال تاريخ الكتابة القديمة ... وقد حان الوقت لأن تستمع وجهة النظر الذكورية للكتابة عن العالم من وجهة نظرالمرأة .. دون رميها بالتحيز . فالكاتبة توي موريسون الأمريكية (الزنجية) رفضت التهم الموجهة لها نتيجة كتابتها عن السود ووصفت من يحاول أن يجعل الكتابة عن السود أمر متحيزاً بالعنصرية .

أنا أرى أن العنصرية تمتد كذلك إلى هؤلاء الذين يصرخون حين تكتب المرأة عن عالم المرأة طالبين منها الخروج عن تلك الكتابة إلى الكتابة عن الرجل ... وأشبهها بعنصرية السود والبيض .

والكاتب دائماً يكتب عن العالم الذي يخبره .. وعن العالم الذي يجربه ويعيشه لماذا يستعير تفاصيل الآخر طالما أنه في الأخير يريد أن يعبر عن قضية إنسانية عامة .. ولماذا لا يتيح لنا الرجال فرصة أن نعبر عن عالم لن يستطيع كل من يريد أن يرتاده .

" القصة في الأفق "

إن واقع القصة مربوط كما يراه سكاربت (أحد العلماء المشتغلين بسيسولوجيا الأدب) بثلاث محاور :

المرسل : الأديب .

المرسل إليه : المتلقي .

الرسالة : الموضوع الذي يريد الكاتب أن يعبر عنه .

والحقيقة أن هذه المحاور جميعها تحتاج إلى معالجة حين نتطرق لواقع القصة في السعودية .

فالكاتب يريد أن يتغذى ثقافياً ليكتب ، إذ عليه أن يطلع على جميع الموارد الثقافية في العالم ، وأن يرتبط بمنابر ثقافية ليواجه فيها طريقة تعبيره عن نفسه ويتلمس رد فعل المتلقي الحر دون التأثير عليه . كما أن ظروف ثقافية واقتصادية كثيرة تحول دون تفرغ الكاتب للكتابة .. فالكتاب العربي لا يزال يعاني من أزمة السماسرة المثقفين .. ويعاني على طرف آخر من كسل المتلقي وعدم حرصه على المتابعة ، ويزداد الأمر صعوبة مع الانفتاح التلفزيوني العالمي .. ليصير الكتاب في أزمة حقيقية .. في حين يرتفع سعر الورق .. وتعتبر المعادلة خاسرة عند الكاتب الذي يضطر عندما ينشر أن يدفع من جيبه .. لنعرز من نظرية (الأدب النفطي) .. دون النظر إلى حقيقة أن ليس من العدل أن يدفع الكاتب ليقرأه

الآخرون ، كما أن هذا الكاتب الذي يدفع لن يحترمه أدباء العالم الاخر مدعين بأننا (تجار أدب) ولسنا أدباء .

والمتلقي أيضاً لا يزال فقيراً في تجاربه ، فمنذ بدأت أكتب كنت أصر على أنني لا أكتب للنخبة من المجتمع ، ولا يهمني آراء المثقفين أو النقاد بقدر مايهمني رأي القارىء البسيط إلا أن افتقاد قنوات الاتصال بين الأديب والقارىء كان عاملاً مهماً في خسارة الرهان على القارىء الذي لا يزال تراثه الأدبي وقفاً على تجارب السباعي وجيل السبعينات معتقداً أن هذه الكتابة هي نموذج الكتابة في الأدب .

أما الرسالة الأدبية فإن أهميتها تكمن في مدى قيمتها الفنية والإنسانية .

ولكي تتحقق القيم السابقة فلابد أن يجد الأديب فضاء حراً ورحباً ، بينما لا يزال الأديب في الوطن العربي يصطدم بسقف منخفض ، وكلما فكر بالقفز أعلى اصطدم رأسه بذلك السقف .

إن الأديب لا يمكن أن يفكر إلا في سديم رحب لا تحده سقوف

الطقس الأول من احتفال العنقاء

حسين المناصرة

في جنوب الجنوب .. أخرجت بلدتنا جيلين : الأول " طق التنك " و " زقر " الحجارة وراء العشاق ، والثاني قذف الحجارة الصلدة في وجه الاحتلال البغيض .
مات الجيل الأول ... وولد الجيل الثاني ...القصة المرفقة وجدتها إحدى مخطوطات عشاق قريتنا .. حققتها وعنونتها ..
ـ الراوي ـ

أعلن للملأ في هذه الساحة الموبوءة العامة التي يعدم فيها سيدي أنني غبي وسخيف للغاية .. وكنت جاهلاً حتى الثمالة ... فأنا أحببت أنثى تنكرت لي ولم أتنكر لها ..

علم الناس بقصتي معها ، فقرعوا ورائي بقايا التنك ، وتعالت أصواتهم المشبعة بالسخرية والتشفي :

" المجنون أهو... المجنون أهو ..

المجنون أهو أهو "

وها أنا الآن أتجرد من خوفي ومن حقدي عليكم ، وأقف على رؤوس الملأ الممتلىء بالسخرية والمشبع بالضغينة ، وأعلن لكم : " أن المجنون أهو .. الحمار أهو " .

قال الراوي : عندما كان عاقلاً قالوا عنه " مجنون " ولما جن قالوا عنه "عاقل" .

ها أنتم تجتمعون اليوم لأسفح عقلي أمامكم ، كما سفح سيدي رأسه بالسيف المثلوم أمام عيونكم ...

أين صغاركم ليطقوا التنك ؟؟ ...

وأين تلك الأنثى التي ماتت قهراً عندما قتلت عشقها لأجلكم ؟

وأين كتاب الحكاية ، حيث تحفزوا لإعلان موتي أو جنوني ، ليتخلصوا من أشلاء حبي المهدور على عتبات رقصات الصبية مع أعقاب التنك المغسول بالصدأ ؟

وأين شيخ القبيلة الذي علق القلوب على أعقاب أعمدة البيوت القديمة ، وحرم تزويج تلك الأنثى ممن أحبت ؟؟

هل كانت البيوت أنيسة يوماً ما ؟ أم أنها احترقت بلهب الشقاء باحثة عن العشاق أينما كانوا ليتوبوا ؟

هل كانت تلك الأنثى أنيسة عندما أعلنت للآخرين أن لا دخل لها بما حدث ، وأن على شيخ القبيلة أن يتصرف ، وأن عليهم ألا يعاتبوها عندما يتغزل بها معتوه أو " مراق طريق " .؟

قال الراوي : إنه سفح دمه ، كما قطع سيده رأسه هنا ، بعدما تقاطبوا عليه ، وطقوا وراءه التنك .

أشاحت بوجهها عني قدر خطوات الشارع التي فصلت بيننا عندما كنا مارين متقابلين ، وتعمدت أعين المارة النظر إلينا ، وتساقطت سهام العيون من نوافذ مشرعة البرادي .. لم يروا غير إشاحة الوجه عني وهي تسير في الشارع مبالية بكل النظرات الهاجمة عليها أو علينا معاً .. حينها كانت السبب في حملهم بقايا التنك ، ليقرعوه ساخرين مني .. و من كل العشاق السخفاء .. وكانت هناك أنثى واحدة ، جفت مدامعها عندما شاهدت سيدي يسحب مسدسه من دفة حزامه الأيمن ، ويقرع الطلقتين في شعره الأشيب .

قال الراوي : كانت المرأة حاملاً في شهرها العاشر ، وكان الأطباء لا يملكون شيئاً إزاء عصيان الولادة ... ومكثوا أياماً يطقون التنك علّ الولادة تحدث ... لكن الحالة تجاوزت طاقاتهم البائسة ، فتعبت أصابعهم ، وتعبت الساحة من الذين قتلوا أنفسهم ، كما فعل سيده عندما أحرق سلاحه ، وقرر أن يموت بعد موت النصيحة..

وأنا لم أفعل شيئاً عندما أشاحت بوجهها الخمري .. حيث اكتفيت بالنظر إلى الناظرين نحوي ، لم أملك إلا اعتلاء الهضبة المتوسطة للساحة ، ناديت عليكم كلكم ، ولما حضرتم حملت مسدسي ، وقرعته في رأسي ، وأعلنت موتي ، كما أعلن سيدي موته ..

قال الراوي : مازالت تلك المرأة تبكي بهديل موجع ، يأخذ الجسم برعشة الموت ؟!

كان سيدي هو المقتول ، وكنت أنا الضحية ، وامرأة سيدي ماتت مثلما ماتت رابعة العدوية ، وقيل إنها ماتت بعد أن تسللت لتناجي قبره ، هل كنت قاتلاً أم مقتولاً عندما أعلنت توبتي كما تاب سيدي ؟! هل كنت جلاداً لنفسي وجسدي عندما ألقيت سلاحي مؤثراً صرعة الموت ؟.. لم أعلق على موتي!! هل أصبحت أنا غير أنا كما أصبح سيدي غير سيدي ؟!...

قال الراوي : عندما التقى مع سيده ، بعد غيابه ، ناقشه في أسرار الحكاية ، ولم يتفاجأ عندما قال له سيده بصوت هادئ غير حزين : " يجب أن تضع راسك بين الروس ، وتقول ياقطاع الروس ، فالموت مع الجماعة رحمة " ....

انتهت حكايتي كما انتهت حكاية سيدي ، وتاب حماري كما تاب حمار سيدي ، لم نعد نزعج أحداً ؛ ولاة الأمر ، حراس المدينة ، ولايتي على نفسي ... ولم أعد أبكي على أخت العدوية التي أشاحت بوجهها عني ، لأنها ربما بكت لأجلي بعد موتي ... وربما ماتت من أجلي .. وربما عدنا للحياة معاً .. ، إننا رأينا الحرّاس هناك يزاولون مهنة السوط مع أحياء ، ليجبروهم على أن ينتحروا ...

قال الراوي : كانوا يولدون مثل العنقاء ، لأن احتفالات موتهم هي احتفالات ولادتهم ....

٢٢/١٠/١٩٩٤م .

حالة خاصة

خالد عبد الرحمن العوض

ألقى عبد الله نظرة أخيرة على غرفته في سكن جامعة الملك سعود قبل أن يتركها إلى الأبد ، فقد احتفل البارحة – لايدري هو هل احتفل أم لا فقد ضاع يوم الحفل بين آلاف المتفرجين – بحصوله على شهادة البكالوريوس وها هو ذا يغادر الجامعة إلى المطار ليذهب إلى أهله في القصيم .

كان الجو في الرياض جافا مسفوعا لايتناسب مع حالة الفرح التي يعتقد أنه يحس بها ، أشار عبد الله بيده إلى سائق الليموزين الباكستاني الذي يجوب داخل الحرم الجامعي بأقصى سرعة يصطاد راكبا ، وقف الباكستناني بشكل صرخت فيه إطارات السيارة ، وضع عبد الله حقائبه في السيارة وركب بعد أن قال : " إلى المطار ! ".

لم يتكلم عبد الله مع السائق الباكستاني وإنما أخذ يفكر وهو ينظر إلى سياج الطريق الواسع الكبير والأشجار الخضراء الكبيرة والتي غير لونها هذا الجو المكفهر . أخذ ينظر إليها وهي تجري تباعا إلى الخلف . ورفع عبد الله نظره وإذا بصحراء واسعة لانهاية لها تمتد خلف السياج فغاب عن لحظته وشرع يفكر في مستقبله ووعود أبيه بتزويجه عند انتهائه من الجامعة .

كان الجو ظهرا والغبار يملأ أجواء الرياض في مثل هذا الوقت من السنة .. الطريق إلى المطار ممله والرؤية تكاد تنعدم في بعض الأوقات مما جعل السائق الباكستاني يقلل سرعة السيارة مضطرا في بعض فترات الطريق . الوقت ما زال متسعا فالطائرة أمامها أكثر من ساعتين لكي تقلع ، لم يكن لدى عبد الله أي رغبة في الحديث فقد ظل صامتا شارد الذهن يفكر في الحياة الجديدة التي تنتظره .

وبينما هو سابح في أفكاره وخيالاته وإذا بالباكستاني يصرخ في وجهه : " خمسين ريال ، صديق ! ".

أنزل عبد الله حقائبه ودفع الأجرة واتجه صوب صالة الرحلات الداخلية . الوقت مبكر ولا يوجد طوابير أمام موظفي المطار .

اتجه نحو " الكاونتر " الخاص برحلة القصيم وانتظر دوره خلف اثنين من المسافرين ثم وضع عفشه وأخذ كرت الصعود واتجه نحو البوابة ٣٣ بانتظار صعود الطائرة .

لم يكن هناك أشخاص كثيرون أمام البوابة وحيث أن أمامه وقت طويل لا يعمل فيه شيئاً قرر في نفسه أن يذهب إلى محل بيع الصحف في المطار لكي يشتري بعض الجرائد أو الكتب التي تساعده في قتل الوقت المتبقي .

وبينما هو واقف في المحل يبحث عن جريدة أو مجلة يطالعها وإذا بالجانب الآخر من حامل الجرائد فتاة شابة ، بدا وجهها أيضاً يفضح الحجاب الأسود الشفاف وهي تقرأ في مجلة خاصة بالسيدات ، رفعت الفتاه بصرها نحو عبد الله فارتبك وألقى بصره بعيدا عنها ، راعه نظرتها المفاجئة وعيناها الجميلتان فتغير لونه وأخذ يقلب صفحات المجلة دون وعي أو تركيز ، حاول أن يسترق نظرة إليها أو نظرتين مره أخرى ، قلبت الفتاة صفحة وأدارت وجهها الناصع البياض خلف الحجاب نحوه ، فازداد ارتباكا وأشاح بوجهه بعيدا نحو الطائرات المحلقة في المطار ثم عاد ببصره مرة أخرى نحو المجلة يقلبها دونما أي تركيز ، لم يستطع عبد الله أن يفسر تلك النظرة ، لايدري هل هي تنظر إليه أم فقط تنظر إلى الأمام ؟ أم لم تنظر إليه إطلاقاً . أخذت الفتاة المجلة واتجهت نحو البائع مارة به ، وقد فاح عطرها الجميل بالمكان ، لم يتجرأ عبد الله على الالتفاف إليها أو حتى متابعتها وهي تدفع ثمن المجلة إلا بعد أن ابتعدت عنه وسلكت طريقها نحو الصالات .

تسمر عبد الله في مكانه أمام حامل الجرائد وكأن رجليه التصقتا في الأرض التصاقا لايدري ما يفعل ، هل يتابع الفتاة أم يتركها ؟

دفع ثمن المجلة التي معه بسرعة ، خرج من المحل عله يراها غير أن قدها الجميل قد اختفى بين الوجوه الكثيرة في المطار ، أخذ عبد الله يبحث عنها في كل مكان وقد أحس بسعادة غريبة تسيطر عليه .

حلم جميل عاشه عبد الله مع ذاك الوجه الجميل الذي قد لايراه مرة ثانية ، ولكن النظرات التي رمقته بها تكفي لخلق أثر جميل في نفسه ، يتذكره كلما عبست به الحياة .

أحس عبد الله أن لقاءاً كهذا مع شخص لاتعرفه أبدا ، وقد تقابله للمرة الأولى أجمل وأعذب ألف مرة من أن تقابله مرات عديدة . بعد هذا اللقاء تجعلك تكتشف أشياء لاتود اكتشافها وصفات لاتود معرفتها فيفسد عليك اللقاء الأول الجميل .

بدأ عبدالله بالصحو من حلمه الجميل إلى واقعه المر الذي يخبره أنه لن يرى تلك الفتاة مرة ثانية . إحساس بالكآبة بدأ يسيطر عليه . عاد أدراجه إلى البوابة ٣٣ واتجه نحو أحد المقاعد الخالية وجلس يقرأ في المجلة التي كانت معه علّه يخفف من حدّة الوحشة التي

سيطرت عليه . وفي أثناء ذلك التقى عبد الله بأحد زملائه في الجامعة والذي سيسافر إلى الظهران ، وحاول عبد الله جاهداً أن يتصرف وكأن شيئا لم يكن .

تبادل الحديث معه والضحكات غير أنه لم يتخلص من حالة الضيق والكآبة التي أصابته .

تحدثا في مباراة الأمس وكيف فاز المنتخب في المبارة النهائية الا أن هذا الحديث والذي كان مثيرا البارحة لم يعد له أي طعم الآن ، فقد سيطرت نظرة تلك الفتاة على جوارحه وسلبت منه حالات الاستمتاع بأي شيء آخر .

ودعه زميله بعد أن أعلن المذيع الداخلي عن موعد قيام رحلة الظهران وتركه وحيدا ، تناول عبد الله المجلة ليقرأها ، لكنه ما لبث أن أغفلها ، فقد بدت موضوعاتها مملة وغير ذات قيمة ، رفع بصره نحو المسافرين و أخذ يراقبهم ، امرأة ورجل جالسان وخادمتهما الهندية العجوز تقوم بتجميع طفلين مشاغبين ، كلما أمسكت بأحدهما هرب الآخر ، وهكذا حتى أنهكا تلك الهندية المسكينة .. وهناك رجلان مصريان ملتحيان يتناقشان بصوت مسموع حول كتاب له غلاف أنيق وزخارف جميلة ، وفي الجانب الآخر يجلس رجل في الخمسين من عمره وبجانب فتاة ... نعم فتاة ... لا ...لا ، ليست نفس الفتاه ... بل هي بعينها ...

نفس ذلك القد الرشيق ، ونفس الفستان الأزرق الجميل .. هي نفسها التي رآها في محل بيع الجرائد ، وأمام البوابة ٣٣.. ستسافر في نفس الرحلة أذن ! نعم ، إنها هي بكل تأكيد . تحرك قلبه من مكانه واستعاد حالة عدم التوازن ، لايدري ما يفعل وكيف يتصرف . تذكر موقفه السلبي ، وتردده في محل بيع الجرائد . ولكن كيف سيتصرف بحكمة وأناة وهو في مثل هذه الحالة وفي مثل هذه الظروف وأمام كل هؤلاء الناس ، ومن هذا الرجل الذي تجلس بجانبه ؟

أخذت الفتاة تحدث الرجل .. ترى من يكون ؟ يبدو من خلال حديثهما وطريقة كلامهما أن الرجل أبوها ، أو على الأقل ليس زوجها أو أخاها ، لم يبد الرجل اهتماماً بها كانت تطلب منه ... شيئا تشربه .. أو تأكله من الكافتريا – مثلا – لكن الرجل أشاح بوجهه بعيداً عنها ، كيف تكون معه هذه الفتاه الجميلة وهو يتعامل معها بمثل هذا الجفاء وعدم الاكتراث .

عندما رأت الصدود عن أبيها ، حركت جسمها الجميل بعيدا عنه وكأنها أصدرت آهة تدل على الانزعاج وعدم الرضا ، وبينما هي في حالة عدم الرضا هذه استدارت نحو الجانب الذي فيه عبد الله وبدت وكأنها تنظر إليه ، لم يستطع عبد الله مقاومة ذلك الاتجاه الذي تنظر فيه الفتاة ، فالتفت بوجهه نحو تلك الطائرة التي تقلع الآن وتمنى أن يكون على ظهرها ،

سخر من نفسه ومن هروبه واستجمع قواه وبدأ هو يراقبها من بعيد ، ولكن ماذا يستطيع عبد الله أن يقدم لها في هذا الجو الممتلىء بالعيون التى لاهم لها إلا أن تراقب كل شيء وتتدخل في أي شيء ، حتى لو افترضنا جدلاً أنه تخلص من هؤلاء كيف سيكتشف لغة اتصال مناسبة يتعرف من خلالها على ماهية تلك النظرة التي بعثرت تفكيره وأفقدته توازنه وأصبح في حالة أشبه ما تكون – كما قال له أستاذه في الجامعة – بحال الالكترون عندما يبتعد عن النواة فإنه يكون في حالة عدم توازن يبحث عن الاستقرار والاتحاد مع أي ذرة أخرى تكون قريبة منه ، لكن كيف سيصل هو إلى حالة الاستقرار هذه ؟ وبينما هو في حالته هذه سمع صوت المذيع الداخلي يقول :

" يسر السعودية أن تعلن عن موعد اقلاع رحلتها رقم ١٩٠٣ والمتجهة إلى القصيم . على الركاب المسافرين على هذه الرحلة التوجه إلى البوابة رقم ٣٣ وشكراً "

احتشد الركاب أمام البوابة في خط طويل وسلكت العائلات أولاً طريقها إلى الطائرة ومن بينهم الفتاة وأبوها بينما عبد الله يراقب فقط من بعيد في حسرة وتألم شديد . كيف سيصل إلى الطائرة مبكراً وأمامه كل هؤلاء الناس . ضاعت هذه الفرصة أيضاً .... أية فرصة ؟ لماذا هو يسميها فرصة ؟ إنها فتاة قابلها للتو ، فكيف تؤثر عليه بهذه الصورة ، لكنه لم يحس بهذا الإحساس من قبل ، سافر مرات كثيرة وقابل وجوها كثيرة ، ولكنه هذه المرة ... تجربة مختلفة .. حالة خاصة ، وإلا لما كانت أحاسيسه بهذه الدرجة من الانفعال والتأثر .

غابت عنه الفتاة في الدهليز المؤدي إلى الطائرة ، وبعد فترة ليست قصيرة سمح له بالمرور وعند دخوله للطائرة أخذ يقلب بصره في كل اتجاه . هي هناك جالسة مع أبيها .

تمنى أن يكون مقعده على قرب منها ، أخذ ينظر إلى أرقام المقاعد بقلق كبير كأنه ينظر إلى نتيجة امتحان وفعلا كان رقمه ٣٣ في الصف الذي يلي الصف الذي تجلس فيه الفتاة وأبوها مباشرة ، وفي طريقه إلى مقعده رمقته بنفس النظرة التي زادته يأساً وفرحاً . يأساً لأنه لايدري هل تلك النظرة وما فيها من جمال خلف الحجاب موجهة نحوه أم أن الفتاة كانت فقط تنظر إلى الأمام وإلى الركاب الذين كان من ضمنهم عبد الله ، وفرح لأن الاتصال مازال موجوداً ، رمى عبد الله جسمه على مقعده وكانه يهرب من عينيها الجميلتين ، والتقط مجلته يتصفحها بشكل عشوائي .

وبعد فترة انتظار قصيرة غير معتادة من شركة الطيران المحلية ، أقلعت الطائرة ومضى أكثر من ربع ساعة وعبد الله لم يستطيع التخلص من حالة عدم الاستقرار ، هو متردد بين

الإقدام والإحجام ، حتى وإن كان شجاعاً وأقدم فكيف سيكون الإقدام ؟ وما هو الأسلوب الأمثل في مثل هذه الظروف لنقل انفعالاته وشعوره بشكل يلقى القبول لدى الطرف الآخر ؟ هل يرمي ورقة فيها اسمه ورقم تليفونه ؟ قد تعتقد الفتاة أن هذا العمل لايصدر إلا من شخص مراهق ساذج غير مسئول يعتمد في عيشه على أبيه الثري ويمضي وقت الفراغ الطويل عنده في التسكع بالأسواق والطرقات دونما هدف سام يسعى لتحقيقه .

إذن ماذا يفعل عبد الله ؟

الأب بجانبها يبدو في عالم آخر حيث أمال رأسه وراح في سبات عميق ، بينما هي مازالت تتصفح مجلتها . الوقت مناسب لطرح كلمة أو كلمتين ... ولكن التفوه بالكلمات .. ولكن ؟ المشكلة كلها عند عبد الله تكمن في كلمة لكن .. لكن التفوه بالكلمات مخاطرة عواقبها وخيمة قد تبدد كل هذا الحلم الجميل . حتى وإن كان جريئا وتكلم فما هي الكلمة المناسبة التي تنقل الصورة الجيدة ؟

ليس ضروريا أن يتكلم ! فالكلام صعب خاصة وأن هذا المضيف الرجل يروح ويجيء بشكل غير عادي وكل العيون التي في الطائرة تسترق السمع والنظر معا !

إذن ما هو الحل ؟

وهل هناك مشكلة حتى يكون هناك حل ؟

كل مافي الأمر أن عبد الله أحس بالفراغ وأراد أن يملأه بمثل هذه المغامرة ولكنها مغامرة محفوفة بالمخاطر غفوات لذيذة تتسارع فيها نبضات القلب فتلغيلا بضجيجها انتباهات العقل وتحذيراته .. هي مغامرة من نوع خاص مغامرة أرغم على الخوض فيها قسراً ، لاسبيل إلى تجاهلها أو الخوض في حديث غيرها ، إذن ماذا عليه أن يفعل ؟ " لقد أضيئت إشارة ربط الأحزمة استعداداً للهبوط في مطار القصيم ".

الوقت يمضي سريعاً وعبد الله ما زال يتململ في مقعده لايدري ماذا يفعل ينظر يمنة ويسرة بحثا عن حالة الاستقرار التي يبحث عنها ذلك الإلكترون . مد عبد الله رقبته بين المقاعد وأحس بانتعاش لذيذ عندما دخل رأسه في مجال ذلك العطر الجميل الذي يفوح من المقعد الأمامي ، فازداد نشوة وتعاسة ، أحاسيس متناقضة تتصارع وتمتزج داخل عبد الله تجعله مشتت الفكر مسلوب الإرادة .

" أهلا بكم في منطقة القصيم حيث الساعة الثانية والنصف ظهرا ، ودرجة الحرارة خمس وأربعون درجة مئوية ....."

دقائق ساعة عبد الله تجرى بأسرع مما هي عليه في العادة ، اقتنع عبد الله أنه الآن يلعب في الوقت الضائع ولا بد من عمل شيء ما ، ولكنه لم يستطيع التخلص من حالة التردد والخوف ، تلك الحالة المسئولة عن تعاسته في هذا العالم ، بدأت مراسيم الاستعداد للنزول من الطائرة ، واندفع الناس بين الممرات قبل أن تقف الطائرة ، فأصبح الأمر أكثر صعوبة مما كان . نزلت الفتاة مع أبيها وعبد الله يراقبها عن كثب وهو في حالة يرثى لها ، لكن عبد الله لم ييأس فالأمل مازال موجوداً ، لقد قرر وهو في الطريق نحو صالة القدوم أن يتابع الفتاة ووالدها في السيارة التي سيستأجرها بكل ما بقي معه من ريالات حتى يعرف مستقرها ، فلا يجب أن تضيع الفرصة هكذا ولايمكن أن ينتهي هذا اللقاء بلوعة وحسرة تزيد من تعاساته ، وعندما دخلت الفتاة وأبوها صالة القدوم وعبد الله يراقبهما بانتباه شديد إذا بطفلة تبدو في الرابعة من العمر تجري نحو الفتاة والرجل وهي تصرخ : ماما.. ماما ..بابا..بابا .

عندما نام الحارس

سحر الرملاوي

لماذا لا ينظف المحقق أظافره الطويلة أو يقصها إذا كان مصراً على عرض أصابعه أمام وجهي بهذا الشكل الملح ؟

ثم مـــامعنى كل هذه الضوضاء من حولي ... إنه لا يفهم ، هو بالتأكيد لا يفهم ، وإلا فما معنى كل هذه الضوضاء التي يثيرها ويتعمد بها إغاظتي وإثارة أعصابي ؟

يجب أن أكون أكثر تماسكاً لأثبت له وللجميع أن مـايزعجهم ويجعلهم يفتعلون كل هذه الضجة ليس إلا وهماً في أدمغتهم الجوفـاء ، وإلا فكيف يتصورون أنني أنـا – وليس أحداً سواي – قد ساهمت بتقصيري في الحراسة في سرقة مخزن الذخيرة ؟؟! إنهم بكل تأكيد لا يفهمون ...

والأسئلة ... هذه الأسئلة الغبية التي يوجهها إليّ المحقق والتي أكاد لفرط غباوتها وسخافتها أن أضحك ، بالله عليكم أليست مضحكة ؟

- من الذي سرق مخزن الذخيرة ؟
- كيف تنام أثناء فترة مناوبتك وتسمح للصوص باقتحام المخزن وسرقته ؟
- هل تعرف من سرق المخزن ، هل تشك في أشخاص بعينهم ؟
- أنت متهم بالتواطؤ مع سارقي المخزن ، أو في أبسط الأحوال متهم بالإهمال الجسيم .
- لماذا لا تتكلم .. لماذا لاتجيب ؟

أجيب ...؟ بماذا أجيب ؟ فليسألوا مدير مدرستي عندما كنت صغيراً ... هذه حقيقة ... أنت ولدٌ يقظ ، لقد تمكنت بيقظتك من كشف حقيقة سارق الأقـلام ، لـولا يقظتك لحطت التهمة علـى رأس زميلك المسكين ، خسـارة حقيقية أن تـترك المدرسـة ، لكنك بكـل تأكيد تستحق التهنئة ... أنت ولدٌ يقظ ..

الجو خانق ، شديد الحرارة ، ورائحة عرق المحقق تزكم أنفي ولا أملك إلا مراقبة العرق الأحمر النافر في عنقه وألمح بكثير من الغبطة – لا أدري لمـاذا ؟ – اختـلاج عضلة وجنتيه وهو يوجه إليّ السؤال تلو الآخر وأنـا لا أجيب .... ولمـاذا أجيب ؟ إن كل هذه المهزلة لا تخصني .. كل هذه الأحداث لا تعنيني وبعد قليل عندما يجيء الذي يحمل الحقيقة سيعرف هذا المحقق أنه أخطأ في كل شيء قام به منذ الصباح وإلى الآن .. ترى كم الساعة الآن ؟!!

– انهض ياولدي .. لقد أذن الظهر قبل قليل ... إلى متى ستظل نائماً ؟

– ياأمي أنا لم أنم .. لقد ظللت يقظاً أراقب النمل وهو يجمع حشوده من أجل الرقاد .. وأراقب الطير يعود إلى أوكاره .. وأراقب الفجر يتلصص ليدخل قريتنا دون أن يراه أحد ، لقد رأيته أنا ..

– اعمل حارساً إذا كنت بكل هذه اليقظة !!!

أزيز المروحة يتراوح بين السرعة والبطء ، وخيالات ريشاتها المعدنية ترسم أشكالاً هلامية على أرض الغرفة وقطرات العرق – رغم المروحة العجوز – تغطي جانبي وجه المحقق وتخط شنباً رطباً تحت أنفه ....

– كان المخزن عهدتك فماذا حدث ؟

سؤال غبي آخر ...

منذ تسلمت عملي كحارس لهذا المخزن العملاق لم أنم ... كنت أطوف حول البنيان الأصم ثلاث مرات على الأقل في الساعة ، أمسك بيدي السلاح الثقيل ... وأشعل السيجارة تلو السيجارة .. وأشرب الشاي الثقيل الذي أحبه مختلطاً بقشور النعناع الجاف ، إنني أحب أن أسقط فيه حبات الفول السوداني وأشربه متصيداً تلك الحبات المحمصة ، أتصيدها بمنتهى اليقظة ... فأنا حارس يقظ ...

عبد الله ياولدي .. لماذا لا تنام ... لديك على الأقل عشر ساعات قبل ميعاد مناوبتك القادمة ويجب أن تنام ..

أمي لا تستطيع أن تفهم معنى أن يكون ابنها حارساً يقظاً لمخزن ذخيرة ... كيف تطلب مني أن أنام .. والمخزن ؟

ياولدي أليس عليه حارس آخر الآن ؟

أمي الطيبة لا تستطيع أن تستوعب أن الحارس الثاني ليس يقظاً .. إنه لا يغادر موقعه من أمام باب المخزن ، ولا يكف عن الشجار مع الآخرين ، وتأخذه غفوة أو غفوات طيلة فترة حراسته ، لقد راقبته جيداً... إن المخزن طيلة مناوبته في خطر ويحتاج إلى وجودي ...

لقد شهد زميلك بأنك كنت تأتي إلى المخزن في غير أوقات مناوبتك ، وأنك كنت تتعمد الدوران حول المخزن والتحرش به وهذا يعزز شبهة اشتراكك في سرقته .. ألا تعترف ؟

أوه مأسخف هذه الأصبع النحيلة التي تتحرك أمام وجهي بعصبية لا مبرر لها ...

متى يفتح الباب " الذي يحمل الحقيقة " سوف يفتح الباب فجأة بعد قليل لتتبدد أوهام هذا المحقق عندما يعلم أنه وجه التهمة إلى أبعد إنسان عن مجالها ... هل يعقل أن توجه التهمة إليّ أنا بالذات ؟!!!

- ماهذه الحبوب في يدك ياولدي ؟

أمي الطيبة لا تعرف مهام الحارس اليقظ ..

- لماذا أراك تكثر من تناولها هذه الأيام ؟

أمي الطيبة لا تكف عن إلقاء الأسئلة الساذجة ..

- أخشى أنها وراء أرقك الدائم وعدم نومك ..

أمي الطيبة تجيد في بعض الأحيان فن التخمين ...

صوت خطوات المحقق الثقيلة على أرض الغرفة تكاد تحطم أعصابي .. إنه يتعمد أن يسير يمنة ويسرة ، هناك وهنا ، ربما هو نوع جديد من التعذيب موجه إلى عيني على وجه الخصوص وإلا فإن مطاردتها لخطوات المحقق أصابتني بالصداع الشديد ، صداع يكاد يفلق رأسي نصفين ، صداع يشبه ذاك الصداع الذي داهمني بالأمس ، إنني أتذكره بوضوح ، كنت جالساً على مقعدي الخشبي أمام المخزن العملاق وقد أنهيت للتو طوافي الدوري حوله ، مددت يدي إلى علبة السجائر فلم أر يدي ولا رأيت العلبة ، فتحت عيوني بقوة ولكنني لم أر شيئاً أيضاً ولكن عيوني التي غادرتها الرؤية حينذاك لم تبال ، وجهتها باتجاه بوابة المخزن العملاق وأعطيت لاتساعها مداه حتى لاتفوتني لحظة المراقبة ، وفجأة داهمتني نوبة ضحك شديدة لا أدري لها سبب ...

- لماذا تضحك أيها المجنون ؟

هذا المحقق المزعج مرة ثانية ، إنه لا يعرف ..إنه لا يفهم ، ولكنه سيفهم ، سيعرف ، عندما يأتي بعد قليل " الذي يحمل الحقيقة " .

يونيو ١٩٩٥م.

أطلب الطلاق لابنتي

صالحة السروجي

مساحة العدل تتسع أمام خطواتي القادمة إليها ... الهاربة من ظلم البشر ... إلى عدلهم...

أمامي من أضاأت له طريق حياته ... ليطفئ شمعة أيامي .... و يدوس أحلامي وهي ما زالت بكرا ؛ في قمم الإهمال ، تركني أصارع موجا هادرا يدعى الحياة ... وحولي نصف درزن من البراعم التي تنتظر التفتح على أرض معشبة ...

أين كان يوم نام أطفاله ، بعد أن طوى الجوع بطونهم فتوسدوا النوم مهربا ؟. أب يركض خلف قضبان حياته يريد منها فكاكا فإذا هو يحكم الحلقة حول عنقه ...

حين سعى للأخرى وأغدق عليها حتى عرفت من أين تؤكل الكتف ، فابتلعت الطوفان الذي كان يغرقها حبا ومالا ... وتركت له بعض العظام ينهشها ويتسلى بها عن وجودها معه بعد أن أغلقت في وجهه باب قلبها قبل منزلها الذي كان يوما متربعًا عرشه ...

تركته يعود بخفي حنين إلى بيت وأبناء انتظروه طويلا ... حتى جف نبع المحبة في قلوبهم بعد طول انتظار للشمس أن تشرق ... وما عاد بالنسبة إليهم ذلك الأب الذي يتلهف كل طفل إلى الارتماء في أحضانه ، بل لم يعد هناك فرق بينه وبين تلك الصورة المعلقة أمامهم في الغرفة كرمز لوجوده في حياتهم . فكلاهما يشترك في الجمود والتحجر في نظرهم .

لم يكتف الأسد من الغنيمة بالإياب ، فما أن لاحت له بارقة أمل في قنص جديد حتى سارع إليه مقدما طعما دسما هي فلذة كبده ... ذات الثلاثة عشر ربيعا .

فيعقد لها على ذلك الشاب الذي يعد في زمرة المشردين مقابل أن يلحق بنسبه شقيقته التي قرر أن يبدأ معها حياة أخرى تنسيه سابقتها التي حطمت ما بقي له في الحياة من رمق ، وتركته مثقلا بديون لا يقضيها إلا هذه الصفقة الرابحة ... وإن كان المجني عليها فلذة كبده ...

خيوط المؤامرة واضحة ... الضحية ترى وتسمع جزارها صوب بصرها ينفذ مؤامرته ... قد يرضى المرء أحيانا أن يكون كبش الفداء لكن أن يرى أحبته يسيرون إلى نفس المصير هنا يتوقف ...

نعم لقد توقفت ورفضت أن تكون ابنتي كبش الفداء لمراهقة أبيها .... وأحمد الله أن الأمر لم يخرج بعد من يدي ... إذ اشترطت ألا يتم زفافها إلا بعد حصولها على الثانوية العامة ... وها هي السنوات قد مرت ...

ومرة أخرى أحمد الله أنها قد بلغت سن الرشد ، ووعت القبضة التي أحكمها أبوها عليها ..

سيدي القاضي :

إن هذا الماثل أمامكم قد باع جزءا من جسده بثمن بخس ... وإذا كان من حق صاحب الجسد التبرع بأحد أعضائه ... فإنه لحكمة نجهلها قد يرفض هذا العضو البقاء في جسم غير جسم صاحبه ...

وهكذا ابنتي : إنها ترفض عقد البيع الذي وقعه والدها يوم تزوج تلك الفتاة ، وقدم لها مهرا هو رقبة ابنته إلى أخيها ... إنه زواج شغار ... و الدين يرفض ذلك ... كما ترفضه ابنتي ... ولذا أطالب عدالتكم وبشدة تحرير ابنتي من هذا العقد الباطل الذي ترفضه ، وإلحاق ذلك بشهادة تثبت تحريري أيضا من عقد طوق عنقي طويلا .

إنني يا سيدي أطلب الطلاق لكلتينا من منطلق مفهوم العدل و الرحمة .

المدينة المنورة

١٤١٥/٧/١١هـ

نهاية ماركو كراليفيتش*
للكاتبة الفرنسية مارجريت يورسنار

ترجمة : معجب الزهراني

الأجراس تقرع بشدة في سماء لا تكاد زرقتها تحتمل . أصواتها تبدو أكثر حدة منها في أي مكان آخر . كأنما تريد أن تؤكد بأعلى صوت في هذا المكان الواقع على حدود بلاد الكفار أن قارعيها مسيحيون ومسيحي هو الميت الذي يتهيأ الجمع لمواراة جثمانه . لكن في الحارات السفلية من هذه المدينة البيضاء ذات المسارب الضيقة حيث يسير الناس مائلين بحثاً عن الظلال فلم تكن أصواتها تسمع إلا مختلطة بأصوات أخرى : نداءات الباعة ، ثغاء الحملان ، صهيل الأحصنة ، صلوات النساء على روح الميت ، وضحكات رجل أبله لا يعني له هذا المأتم أي شيء .

أما في حارة الصنايعية فكانت أصوات المطارق تغطي تماماً على أصوات تلك الأجراس ، هنا كان العجوز ستيفان يصلح بمهارة فائقة وبطرقات صغيرة محكمة عروة أبريق بين يديه . ما كاد أن يفرغ من عمله حتى رأى صاحبه أندريف يزيل الستارة عن فتحة الباب ويدخل ليجلس ممداً ساقيه بارتياح وكأنه في بيته . في هذه العصرية كانت الحرارة أكثر من المعتاد ، كأن الشمس اقتربت أكثر فأكثر من الأرض .

قال أندريف : هل تعلم أن ماركو توفي ... لقد كنت هناك ؟..

رد ستيفان : أخبرني بعض الزبائن بذلك .. قالها دون أن يضع مطرقته ثم أضاف " بما أنك في حاجة إلى السواليف احك فيما أعمل أنا " .

– عندي صديق يشتغل في مطبخ ماركو . أيام العيد كان يسمح لي بمشاركته الخدمة على المائدة ، كنا ننجح دائماً في الحصول على قطع جيدة ولذيذة .

– ليس اليوم يوم عطلة على أي حال . قال الصانع العجوز وهو يمسح طرف السندان الذي له شكل منقار .

رد صاحبه : " لا . لكن الأكل طيب دائماً عند ماركو ، وفي الأيام الخصيبة كما في الأيام الجديبة . دائماً ضيوفه كثر ، وفي مقدمتهم أولئك الشيوخ من المحاربين القدماء المشوهين من أثر المعارك والذين لا تنقطع أحاديثهم عن الضربات القوية التي وجهوها في الماضي

لأعدائهم في كسوفو . لكن هؤلاء يتناقصون سنة بعد أخرى ، بل فصلاً بعد آخر . كأنهم الحصاد المفضل للموت .

اليوم عزم ماركو كبار التجار ووجهاء المدينة وزعماء القرى القريبة من بلاد الترك حتى أنه بالإمكان التراشق بالسهام من فوق جدول المياه المتدفقة بين الصخور والتي لا تنقطع في الصيف حتى تجري الدماء مكانها . هذه الدعوة كانت جزءاً من التهيؤ للحملة السنوية التي تجهز لاغتنام مايمكن اغتنامه من خيول الترك وقطعانهم . كانت الصحاف التي يقدم فيها الأكل كبيرة ومليئة بالأطعمة التي لم يبخل عليها بالتوابل والبهارات ... كانت ثقيلة وتكاد تنزلق بين أيدينا لما يفيض على حوافها من دهون الوجبة الدسمة .

المضيف ماركو ، أكل وشرب كعشرة أشخاص ، وكان يتكلم أكثر مما يأكل ويضحك ويضرب بقبضته القوية على المائدة أكثر مما يشرب ... ومن وقت لآخر كان يهدئ الأمور عندما يثور الخصام بين اثنين بسبب الغنائم .

بعد الأكل صببنا - نحن القائمين على الخدمة - الماء على أيدي الضيوف ، قدمنا المناشف لتجفيف الأصابع المبللة ، خرج ماركو إلى الحوش الكبير المليء بالناس . لقد جاءوا لأن كل من في المدينة يعرف أن بقية الطعام تذهب لمن يحتاج ويريد وبقايا البقايا تذهب إلى الكلاب . أغلبهم حمل صحوناً كبيرة وصغيرة ، بعضهم حمل قصعة أو على الأقل طبقاً يكفي أهله . ماركو يعرفهم كلهم ، تقريباً . لا أحد مثله يتذكر الوجوه والأسماء ويعرف كيف يضع الاسم الصحيح على الوجه الحقيقي ! . تحدث مع الرجل صاحب العكاز عن ذاك الزمن الذي حاربا فيه سوياً حاكم القسطنطينية ، ومع عازف الجيتار الأعمى غنى المقطع الأول من أنشودة كان يرددها في مديحه إذ كان شاباً مهاباً ، ومع العجوز القبيحة كان يتجاذب المعطف ويذكرها بمغامراتهما في ذلك الزمن البعيد السعيد .. أحياناً يتناول بنفسه قطعة من لحم الضان الشهي ويقدمها في صحن إلى أحدهم ، ويقول له " كل ياصديقي " المحصلة أنه يوم ولا كلّ الأيام .

فجأة توقف أمام عجوز ضئيل كان جالساً على مقعد خشبي ورجلاه ممتدتان للأمام ... قال له :

- " وأنت لماذا لم تحضر معك صحناً أو طبقاً ؟ ... إنني لا أتذكراسمك .. ماسمك ؟ "

رد العجوز الضئيل : " البعض يسميني فلان وآخرون يسمونني علاّن ولا أهمية أبداً للأمر .

قال ماركو : " أنا أيضاً لا أعرفك لأنك ، ربما ، تشبه الكثيرين .. أنا لا أحب النكرات ولا الشحاذين الذين لا يشحذون .. ثم ماذا لو أنك تتجسس لصالح الأتراك " ؟ .

رد العجوز بهدوء : " بل هناك من يقول إنني أترقب وأترصد طوال الوقت لكنهم مخطئون .. لندع الناس يقولون ويفعلون مايريدون " .

رد ماركو : " حتى أنا أحب إن أفعل ماأريد .. رأسك الحقير هذا يجب ألا يظهر مرة أخرى في هذا المكان .. اخرج حالاً .. " قالها وسدد له ركلة قوية كما لو أنه أراد أن تسقطه من فو ق المقعد .. ظل العجوز ثابتاً مكانه كحجر عنيد .. لا يظهر أبداً أنه أقوى من غيره .. رجلاه تمتد وتتأرجح أمامه مغطاتين بصندل رث .. بدا الأمر كأن ماركو لم يمسسه ، تكرر المشهد حينما أراد خصمه القوي أن يقتلعه من كتفيه لينهض على قدميه .. العجوز لم يزد على أن هز رأسه ! .

صاح فيه ماركو ووجهه شديد الاحمرار : " انهض وحارب كرجل " . نهض العجوز الضئيل الناحل ... كان حقاً قصير القامة ... لا يكاد يصل إلى الكتف من ماركو . ظل واقفاً دون أن يقول أو يفعل شيئاً . انقض عليه خصمه بذراعين قويتين وضربه . لكن بدا الأمر كأن ضرباته لا تصل إلى الرجل العجوز .. رغم أن قبضتي ماركو كانتا تقطران دماً !..

صرخ ماركو بغضب : " أنتم أيها الحضور .. يجب ألا يتدخل أحدكم فالأمر لا يعني أحداً سواي هذه المرة ، ثم هجم على العجوز ... بدأ ماركو مجهداً وفجأة تعثر ووقع كتلة متهالكة .. أقسم لك ياصديقي أن العجوز لم يهتز ولم يتحرك من مكانه بل قال ببرود :

– " إنها سقطة سيئة يا ماركو " وأضاف " لن تنهض بعدها وما أظنك تجهل هذا الأمر من قبل

رد ماركو بألم وحسرة :

– نعم .. كان عليّ أن أهتم بهذه الحملة المجهزة ضد الأتراك .. لكن قضيَ الأمر وانتهى كل شيء ومادامت هذه هي النهاية فليكن ...

– كانت الحملة ضد الأتراك أو معهم ياماركو ؟!.. تساءل العجوز الضئيل وأضاف : " من المؤكد أنك كنت حيناً مع هؤلاء وحيناً مع أولئك".

رد ماركو وهو يحتضر : " لقد قطعت اليد اليمنى لصاحبتي التي كانت تروج لمثل هذه الأقاويل ... كذلك نحرت سجناء كثيرين من قبل أن يساءلوا ويتكلموا ... لكن .. على أية حال لا يجب النظر دائماً إلى جانب الشر .. لقد تصدقت كثيراً على الرهبان والفقراء ..

رد العجوز مقاطعاً : " لا داعي الآن لجرد الحسابات .. في مثل هذا الموقف نكتشف دائماً أن الوقت مبكر جداً أو متأخر جداً وهو عمل لم يعد له أي جدوى الآن على أية حال .. دعني ، عوضاً عن ذلك ، أضع معطفي تحت رأسك ليخفف عنك الألم " .

فعلاً تناول معطفه ووسده إياه . كان الحضور في حال من الذهول منعتهم من مجرد التفكير في الانقضاض على العجوز والفتك به ، ثم إنه في الحقيقة لم يفعل شيئاً يستحق عليه العقاب ... هذا لو فكرنا في الأمر بروية و جدية . اتجه نحو البوابة المفتوحة على مصراعيها ... كان ظهره منحنياً قليلاً وهو يمضي إلى الخارج مما جعله يبدو فعلاً أحد الشحاذين الذين يشحذون ، عند العتبة كان هناك كلبان مربوطان ، أحدهما أسود كبير وشرس ومع هذا لم يكشر عن أنيابه حينما مسح العجوز على ظهره إذ مر بقربه ... في تلك اللحظة أدرك الجميع أن ماركو قد مات ... اتجهت أنظارهم نحو البوابة ورأوا العجوز يمضي في حال سبيله .. في الخارج كانت الطريق كما تعلم تمتد مستقيمة بين هضبتين تصعد وتنزل ثم تصعد مرة أخرى .. لقد ابتعد العجوز .. لقد رأوا شخصاً يمضي في الغبار كأنما يجرجر قدميه وسرواله الفضفاض يصطفق على ساقيه ، وقميصه تعبث به الرياح ... مظهرعجوز ناحل ضئيل ، وفي السماء من فوقه كان يشاهد الأوز الوحشي يطير نحو أماكن نائية مجهولة .

---

* في العدد الثالث من " قوافل " ترجمنا لهذه الكاتبة الفرنسية الشهيرة قصة بعنوان " ابتسامة ماركو " ، وهي تحكي طرفاً من مغامرات محارب صربي اشتهر بحروبه ضد الأتراك المسلمين وتحول في الذاكرة الشعبية إلى بطل أسطوري خارق .

في هذه القصة يظهر " ماركو " في صورة جديدة مناقضة تماماً لتلك الصورة البطولية . ففي معركة غير متوقعة جرت في داره بينه وبين شيخ عجوز أقرب إلى هيئة الشحاذين البؤساء يموت ماركو ويظهر كعميل للأتراك أي خائناً لبلاده وقومه .! من هنا فإذا كانت القصة السابقة قد كتبت من منظور استشراقي متعصب دينياً وعرقياً وثقافياً ضد الأتراك والمسلمين عموماً فإن هذه القصة تذكر بتلك الرؤية الغرائبية العبثية التي نجدها في أعمال كبار الكتاب في هذا القرن ، ولعلها تذكرنا بقصص الأرجنتيني " بورخيس " بشكل خاص وقد اخترنا ترجمتها لأنها تشكل امتداداً للقصة السابقة كما نرى ، ولعله من الدال أن هذه وتلك وردتا في مجموعة قصصية واحدة ... في البدايات وفي النهايات من نفس المجموعة بعنوان " قصص شرقية Nouvelles Orientales " الصادرة عام ١٩٦٣م عن دار نشر " **Gallimard** " بباريس .

**** تنويه** : نسبت القصة السابقة " ابتسامة ماركو " سهواً للكاتبة الفرنسية الشهيرة " مارجريت دوراس " ولعل مرد هذا السهو أن الكاتبتين تحملان نفس الاسم الأول وكلتاهما كتبتا أهم أعمالهما القصصيةوالروائية عن الشرق عموماً وعن الشرق الأقصى بوجه خاص ، وقد تنبه الشاعر المغربي الأستاذ حسن الأمراني إلى هذا الأمر الذي لا يجهله كل من اطلع جيداً على الأدب الفرنسي الحديث فله الشكر على تواصله معنا واهتمامه بـ " قوافل " .

عرس الجن

نــاصر الجاسـم

أمشي وجمر سجائري يثقب بردة الليل المسبولة على كل الكائنات .. التبغ يدفئ صدري والبرد يعض أصابع قدمي .. الهواء المرسل من خلفي يشد ذيل ثوبي إلى أعلى .. اصطدمت قدماي بحجر فسلخ بعض جلدها .. الجرح مؤلم جدا في الليل البارد .. ما بين المقبرة والمستنقع أمشي ، وبيني وبين العيون حجاب كثيف .. قول شافي المرهق بالمشي كان الخدين " وجود أنثى في قلبك يعني وجود نقطة ضوء في طريقك ، وعلاج النفس التي تعاني الوحشة المشي في طرق موحشة " .. التبغ أنيس مؤذ لمن لا أنيس له والطريق نصف موحش ، فأوله مقبرة عتيقة ، وآخره مستنقع لا يسمع صوته إلا في الليل .. أخذت عيوني تتكيف مع الظلمة الطاغية فبدأت أرى حدود الأشياء المعتمة .. رأيت في البعيد بقعا من الضوء تكبر باهتة البياض ، تدور حول نار تدخن وسمعت نهايات أصوات طرب تدعو لحضور الأجساد .

كانت تتحرك في ذهني صورة .. ما أشقى الذهن إذا تحركت به الصور .. حتى الصور الجميلة إذا تحركت فيه أتعبته .. رمي عليّ حجر أخطأ رأسي .. لم يكن الرامي يريد قتلي .. ربما أراد إيذائي بمزاح ثقيل غير مؤدب .. كان الجن وراء المستنقع يحتفلون، يغنون ويرقصون .. انجذبت بكل حواسي برغم الجرح الزاجر إلى عرس الجن .. جعل الجن يعيقون تقدمي في عبور المستنقع .. تقسموا إلى فئتين .. فئة تعيق ، وفئة ترقص وتغني .. الجرح في ماء المستنقع البارد غاضب جدا .. لمن ترقص الجن ؟! ولمن تغني ؟! عبرت وصوت المستنقع يعلو .. حملت بجسدي إلى اليابسة جالون ماء .. كان بعض أفراد الفئة التي تعيق تقدمي يحركون ماء المستنقع تحتي وأمامي .. الجن يفوقون التبغ في الإيذاء ، وإيذاؤهم لا يخلو من أنس .. وضعت قدمي على اليابسة فاختفى عرسهم ونارهم .. انتقل الغناء والرقص والعرس كله عند المقبرة العتيقة .. عجبا لأمر الجن .. يحبون أعراسهم وراء

المستنقعات وبين الأموات .. تمثل لي أحد أفراد الفئة المعيقة في صورة حمار واقف في المستنقع يغريني بركوبه ، فقررت أن أركبه لألحق بعرس الجن قبل أن ينتهي .. ركضت في المستنقع .. الجرح بالركض ناقم جدا .. وضعت يدا على أذن الحمار وأخرى على رقبته ففر وتركني أقبل ماء المستنقع بلغدي وأمسح بعضه من على شفتي .. قد يكون فرد آخر من الفئة المعيقة جر قدمي وسقطت أو قد تكون مجموعة منها .. كان الحمار مستسلما إلى أن مددت يدي ورفعت رجلي اليسرى وفجأة فر كالملدوغ ..

وأنا في المستنقع مبلول ، صوت العرس يحلو ويتناغم .. لغة الجن لا تختلف عن لغتنا عبرت المستنقع ثانية وحملت إلى اليابسة بجسدي جالون ماء ثان .. حططت قدمي على اليابسة وانتقل العرس والنار وراء المستنقع وعاد الحمار إلى الماء .. رقصت على اليابسة والرقص بالجرح قاتل جدا ...

يبقى .. منتصف الليل

ندى الطاسان

متى تدق الساعة ؟ ويلتقي العقربان عند الثانية عشرة متعانقين ليعلنا بدء حياته ، كل يوم يحتفل بميلاده مع دقات الساعة .. وبوجودها . يطـرق هذا السؤال رأسه من بعد صلاة العشاء .. وكلما حـاول تجاهله وتناسى الانتظار .. يعود ويكرره كأطفال الكتاب الببغاويين ينعس أحيانا ويسهر أحيانا وهو يتذكر معانيه الجميلة ومايحمله من ترقب للجمال ، يكاد يقدس منتصف الليل .. ليل العشاق .. وليل المهربين .. والسارقين .. والمغتصبين .. والمذنبين دائماً يحمل في سواده وهدوئه لهفة للغوص في المغريات .. وماأكثرها . كم يكره الانتظار .. كان يظن يوما أنه حكر على النساء .. اللواتي ينتظرن الأب .. والأخ .. والابن .. والزوج .. والحبيب ، وهاهو اليوم يعايشه .

– أكره الانتظار ..

كلمة قالها بغرور الشباب يوما لصديقه المجنون وهما ينتظران إعلان نتائج الثانوية العامة .. وجاءه الرد مع حبات البسكويت على ثيابه المختلطة بلعاب مقزز أطلقته ضحكة لا معنى لها :

* تعود عليه ..

والآن أصبح الانتظار عمره وكل حياته .. يجلس يخدره التحفز الرقيق يصادق سكون الليل منتظرا أن تهل عليه ، ويؤلمه الخوف .. من النهار الذي قد يأتي حاملا النهاية . ماتزال الساعة الثامنة .. وهو يدور في هذه الحجرة الرمادية الضيقة التي حفظ كل شبر فيها وتصادق مع نتوءاتها .. وصبغتها المتلاشية .. وروائحها التي تنبئ عن تجارب من سكنوها ، تحمل زفراتهم النادمة .. ودموعهم التي بللت هذا الفراش ..تصرخ بالوحدة المتعبة ، يكاد يشعر بعيون براقة تحيط به كل ليلة .. وأرواح ذات قلوب مقبوضة تتقمصه .. " آه ... آه " تغزو شفتيه .. كلما تذكر أنه أسير هذا المكان الكريه الذي لن يهرب منه إلا بالموت . إنه يتذكر .. لن ينسى تلك الليلة في الخيمة الصحراوية مع الشلة .. وخصام على ورقة .. سخيفة سخافة الدنيا ..

– لقد خدعتنا .. أنت غشاش .

والدخان يحيل كل شيء حوله إلى كائنات ضبابية تحمل ملامح واحدة ضاحكة وباكية في نفس الوقت .. ويداه تضيقان حول سكين الفاكهة التي لا يعرف كيف استقرت في جسد صديقه ولا يدري كيف التصقت بيده .. يقولون إنه قتله .. لكنه لا يتذكر شيئا سوى أنه كان غاضبا .. غاضبا .. مسحوقا .. متألما . بعدها بكى أبوه وهو يعاتبه ويهز رأسه متأسفا على بسام الذي مات وهو لم يتجاوز العشرين من العمر ليترك طفلا صغيرا وأرملة ويقول :

* ليتك يابني تموت بكرامة ..

– هل يوجد موت بكرامة ؟ .. الموت واحد ياأبي .. الموت وحدة .

أخوه تدخل في الحديث ليطمئنهما مرددا بشك ظاهر :

* قد يتغير الأمر بعد سبعة عشر عاما .

" ماذا تنتظر أيها المجنون ؟ لحظة عفو تمثيلية تكتبها الجرائد الصفراء الميتة .. التي تبحث عن لحظة إثارة .. وزيادة في المبيعات على حساب السذج . الموت هذا الشيء العجيب الذي يبدو في بعض الأحيان حقيقيا إلى حد الزيف " لن ينسى يوم أن ذهب مع المشيعين إلى المقبرة بعد موت جده تبلله دموع أمه ويخنقه أنين جدته .. يومها لم يعرف عن الموت سوى أنه ذهاب إلى الجنة التي تملأ السماء . .

– أليست الجنة مكانا جميلا ؟ . سأل أباه بخجل .. وهو يتلافى تأففه ويحاول أن يحتمل قبضة يده التي تكاد تسحق عظامه الصغيرة .. ويبحلق في أبيه الذي بدا عملاقا كبيرا يعانق السماء .. ككل الرجال من حوله الذين حجبوا الشمس والنور والهواء عن جسده المتقزم .

* اسكت .. هذه ليس بوقت مناسب لمثل هذا الكلام .

يتذكر .. أنه ابتعد عن هذه الجموع الحاشدة .. وأخذ يتمشى بين تلك الحفر المردومة المحاطة بسور وهو يحاول أن يعرف معنى لكلمات كثيرة سمعها في ذلك اليوم .. الموت .. الغسل .. اللحد .. عظم الله أجرك .. إذن هذه المقبرة .. مكان واسع مناسب للعب بالكرة ، الحياة بالنسبة لطفل العاشرة لا تتجاوز الكرة واللعب .. والعمر الطويل .. الضاحك . يومها سحقته الشمس كان يشعر بها وهي تلعق رأسه المغطى بالعرق .. وعندما رأى تلك الحفرة المفتوحة نزل إليها فهو يريد أن يرى الجنة أن يعرف أين سيذهب جده .. واستلقى وأغمض عينيه منتظرا الموت .. كيف سيحتمل جده هذا الحر ؟ يذكر أن التراب تحول إلى هواء اختلط بأنفاسه وأن حقيقة غريبة سيطرت عليه .. إن الموت مخيف .. مكدر ، أحس في تلك اللحظة أن هناك أيادي كثيرة تحيط بعنقه وتكتم أنفاسه وتمنعه من الصراخ وتشل قدميه

وتدمي يديه .. هل الموت ثقيل إلى هذه الدرجة ؟ .. كل مايتذكره من هذه التجربة المخيفة هي صفعة أبيه التي سمحت له بالبكاء دون أن يصفه أصدقاء العاشرة بالجبن .. وعدم الرجولة والخوف من حفرة صغيرة تسمى مقبرة .. وذلك الإحساس المتعاظم بالاختناق .. الذي يلازمه في نومه حتى اليوم . والآن هو ينتظر الموت بأمر قضائي .. مايزال مستغربا إصراره على إنهاء دراسته الجامعية رغم علمه أنه سيموت قبل أن يستفيد منها .. لعلها رغبة عنيفة في الخلاص من هذا الكابوس النهائي والعيش بسلام في مكان ما .

أخيرا تحركت الساعة نحو العاشرة .. واقترب الموعد .. لينتقل بتفكيره إلى شيء جميل ومنعش يحرك الدماء في جسده .. جميل جمال النساء .. وهل هناك أجمل من النساء ؟

– شياطين الإنس .

كما يسميهن أخوه ، وهو يضحك متابعا بنات الجيران من النافذة العلوية ، بينما كان بغبائه يقف مراقبا الدرج خوفاً من أن تأتي أمه أو يصر أبوه على الصعود في إحدى اللحظات النادرة إلى هذه الحجرة المنسية .. يقف محدقا في ظلام السلم قانعا بالسيجارة التي سيسمح له أخوه بتدخينها على السطح والذي يتابع كلامه بشبق مقزز :

– ماأجمل قدميها .. اسمع إياك أن تتزوج امرأ ة ، دون أن ترى قدميها ، فسر النساء في أقدامهن الملساء اللامعة .

والأن يتمنى لو أنه استبدل السيجارة بنظرة .. تساعده على البقاء في أيامه ولياليه المعزولة بين الأصوات الخشنة والتجشآت المقرفة .. والأجسام المزروعة بالشعر الحيواني المعطر برائحة العرق وأشياء أخرى .

العاشرة والنصف .. وقد ازداد ترقبا لدرجة أنه لم ينتبه للأنوار التي أطفئت .. ولم يسمع تأوهات زميله الليلية ، وهمسات الآخرين من زنزاناتهم ، وهم يتحدثون عن نوادر الحراس .. والإشاعات التي تحملها الزيارات الشهرية عن العالم الخارجي . متى يقبل منتصف الليل ؟ ليسمع ضحكتها التي تبعث الحياة في أعضاء جسده ، لو كان أخوه هنا لأشبعه سخرية وهو يردد مقهقهاً " من أي عصر أنت ؟ كيف تتعلق بامرأة لا تعرف سوى ضحكتها ؟ " ... لو كان أخوه هنا لسأله عن النساء عن ملمسهن .. رائحتهن ..عيونهن .. سحرهن ، فماذا يعرف هو عن النساء ؟ وماذا تبقى في مخيلته عنهن سوى أحلام مراهق في التاسعة عشرة يهتم بسيارته وأصدقائه أكثر من أي شيء آخر ؟ .

الحادية عشرة والنصف .. لايزال منتظراً ملكـة ليل لا يعرف عنهـا سـوى هـذه الضحكـة التـي تـزوره فـي منتصـف الليـل .. تـوقـظ الرجل فيه ..الرجـل الـذي تبلـد مـع سنيـن السجـن الطويلة ، ينام بعدها مع الجواري وخيالات قديمة .. قدم طفولته الضبابية . ترى كيف تبـدو ؟ هل لهـا رائحـة مثـل رائحـة الـورد والياسمين ؟ هـل تبـدو مثـل الممثـلات اللاتـي يراهـن فـي التلفزيون أم أنها أجمل ؟ من تملك هذه الضحكـة هـي أجمـل الجميـلات . يكفيـه أنهـا حبيبتـه ! يكفي أنه يحبها ، لكن ماالذي أتى بهـا إلـى هـذه المنطقـة الرجاليـة المنبوذة .. المقطوعـة ؟ ! لعها من اللواتي يأتين لتسلية الحراس كما يقول باقي السجناء في أحاديثهم الهامسـة الحاسدة المليئة بالشجن والتمني ، لا لكن ذاك الملتحي ينفي حصول مثل هذه الأمـور هنـا ويدعـو إلـى ترك الظن السيء ، أما هو فإنه يرفض أن تكون حبيبته متاعاً مسروقاً ينتقل من يد لأخرى في الخفـاء . ربمـا كانـت إحـدى نـزيـلات السجـن النسـائـي القريـب المختفـي الـذي لا يعلـم عنــه أحد ، ويتحدث عنه الجميع بهمس محموم ويروون الأساطير عنه .. وعنهن ، ربما تنتظر هـي حكما بالموت مثله .من هي هذه الساحرة ؟ لعلهـا أمـيرة الجـن التـي كـانت تمـلأ قصص جدتـه فرحا وآمالا .. وهو أمير القوم الذي تقع في حبه هذه الجنية وتتخذه زوجا ليعيشـا فـي سعادة وهناء ويأتيا بالصبيان والبنات .. ربما تـأتي لتـأخذه بعيدا عن هنـا .. تسرقه مـن بيـن يـدي الموت !!.

" خمس دقائق على الموعد ياهذا .. خمس دقائق يسـري بعدهـا هـذا المخـدر الجميـل فـي جسدك .. ويغذي أحلامك .. ويعطي لحياتك معنى " .. لو أنه يراهـا .. سـيفكر بطريقـة مـا فـي يوم من الأيام .. سيسأل أحد الزملاء عن السجن النسـائي القريـب هـل هـو حقيقـة أم تخـاريف وأمانٍ مفقودة ؟ ترى ماذا سيفعل لـو أنهـا بجانبـه ؟ .. هـل سـيقبلها .. هـل .. أم أنـه سيقف مشلولا يكتفه الإحساس بالموت ؟ ثوانٍ وستنطلق الضحكة في موعدهـا كـل يـوم عنـد منتصف الليل .. بدأ يشعر بالنشوة منذ الآن .. الدم يجري سريعاً في جسده .. وأنفاسه تتلاحق .. وهو يتمنى أن يتوقف زميله عن الشخير المقرف .. تبدأ الضحكة خافتة تحمل نبرة موسيقية مغريـة تتعالى بإغراء تنسيه المكـان والزمـان .. الأمـس والغد .. فـلا يسـمع سـواها .. ولا يشـعر إلا بنداء الرغبة الذي يتولد في داخله ، فيهرع إلى فراشه ويتغطى وهو يحلم بها .. بكل النسـاء " المرأة .. أجمل كائنـات الدنيـا .. حتـى أنـا بغبـائي وعزلتـي أعرف ذلـك " . لكـم يتمنـى لـو أن الشمس لا تشرق أبدا .. لو أن الدنيا تبقى ليلا دامساً .. لو أن الليـل .. وهـي .. يتكـرران كـل لحظة . مابها ؟ ..لم تأخرت ؟ .. لم تخلف موعدا منذ شهر .. لماذا تأخرت اليوم ؟ .. " تعـالي

أرجوك .. أنيري لي آخر أيامي " ، تـرى هل تكـون خيـالاً كاذبـا يركبـه .. يسـيطر علـى عقلـه المحروم ؟ هل يعاني من مرض نفسـي أفرزتـه الوحـدة .. ونمـاه الإحسـاس بـالموت ؟ .. لا لا يمكن .. هو ليس مجنونا .. ولن يكون مجنونا .. ربما أعاقها شيء مـا .. لكنهـا ستأتي .. لا يمكن أن تخذله اليوم بالذات .

الساعة الثالثة صباحاً .. هاقد بدأ الغد المليء بـالألم والخـذلان .. وهـي لـم تـأت بعد .. ساعتان ويبدأ الصباح .. لعلها تسبق نور الشمس . خطوات الحارس المثقلة بالملل توقظ الليل وتنبهه .. ليستمع إليها وإلى الحديث الضاحك الذي انطلق يعانق السكون بين الحارس وزميله

- كيف كانت ليلتك ؟
- مملة .
- لماذا ؟ ألم تحضر الردايو معك ؟
- بلى لكن لم يعمل رغم محاولاتي ، لابد أن به خللا ما .
- إذن .. فاتتك المسلسلة ..
- تقصد فاتتني الضحكة .. التي ينتظرها في منتصف الليل نصف رجال البلد .

مرآة من رمل / امرأة من عوسج — أنيس بدوي

أفرش ظلي مرآة تعكس أكوام رمال وحشية
فألملم أجزائي وأنثرها
منديل وداع .
يتداعى وجهي كالكثبان
يتداخل بين القدمين
أرسم في وهج الصمت
جسدا نهشته الريح
يتداخل جسدي في ظمأ الوحشة
وسراب العشق
أركض كالوعل الهارب من ظله
تفزعني وجوه أكلتها الشمس المفترسة /
أعدو كالنهر الممعن في الصخب .

****

أفرش ظلك كمنارة عشق
في صحراء الوجد
يا أنت ....!!
يامرأة من عوسج
تتكور بين شقوق الاقدام ونبضات القلب
الأوسع من صحراء اللهفة
يأأنت .... !!
تمثال من حلوى
يأكلني بعد قيام الليل
ويشق بحار الرمل بعصا الزبد
أفترش الخجل الموحش
وأشاكس كالأطفال
يتمدد ظلي أحلاما من رمل ساعة ريح
أكتب ما يحكى في السر .
فينتفض الصمت بداخلك
كقطيع ذئاب .
تتداعى صور الشطآن
تتوثب أمواج الخوف / تسأل ...
ماذا بداخلك ...؟
تعلن أفواج الصمت
فأسافر في الريح وأسأل
ماذا بداخلك ...؟
أشرعة ...!!
وهوادج كالحلم الأبعد من ظمأ الصحراء .
يتمدد ظلك / ظلي
في مرآة الرمل .
ينقلب الهودج كبقايا نحيب
أصداء حداء .

****

أتذكر أفراح الصمت
أتذكر خطوات تعبت من سفري
ذلك عبث يتماوج كحقول سنابل
تركض فيها الريح .
وتلاعب أطفالا لفحتهم رائحة الأرض
ودفء الطرقات
ليس حنين هذا

***

بل صمت يتفيأ ظل الحزن
أشعل فرحي كلفافة تبغ
تتصاعد رائحة الضحك / أتنشقها
ألتهم اللحظات ببطئ
أتشظى كزجاج كسرته امرأة
في لحظة خوف
أدخل شرياني / أتمدد في قلبي
أشلح ظلي
وأسافر في الصمت .
يا أنت ....!!
يا امرأة الصمت / أغنية للشجر المحزون
مرآة تتأمل صورتها
رمل وسراب / وبقايا وجد يحملني
مرآة من رمل
امرأة من عوسج
تنسج ذاكرة العشاق
ترسم صمتي / تتفقد أشيائي
تكتب تاريخ الشرفة في دفتر حزني
تقرأ أولى الكلمات
سحب في الليل
تمطر ظمأ
تمطر عشقا
تمطر أحلام الأطفال .

مرآة من طين
امرأة من سكر .
تتوسد أرصفة وأزقة
طرق نسيتها الأطفال
تسكن ذاكرة الصمت
تنشد أغنية للريح وأشجار الزيتون
يصطفق الباب / الحارس .
تتداعى جدران الصمت
تتثاءب عصفورة قلبي / تصير منارة
قلبي وعل
وعل مجروح قلبي
من يطرق شباكي المغلق
والعرق ينزّ كما الزيت / امرأة تسكن ذاكرتي
سيد الرمل الدافء / تتثاءب في منتصف الشوق
صمت / ريح / طرق / وجد .
والرمل سراب أغرته الغربة بالترحال .
لا امرأتي هنا .
والرمل سراب لفحته الريح المنسية .
لا امرأتي وْلا ....!!
ملح ..... عوسج
يهجرني الصمت المتثائب
في الصمت .

****

الرياض في ٢٥/١٢/١٩٩٢م.

احتفال

حسن الأمراني

تأججت النار في شرفات الوطن
فسدي النوافذ ، سدي النوافذ
إن الرياح تجيء من الغرب مثقلة بالرصاص وطعم الوهن
ومدي الرداء ، نفك مع الفجر أزرار حلم يخبئه القلب
مدي الرداء ، ولا تعبئي زئير العواصف
نبايع على أن نقاتل حتى انفراد السوالف
تأججت النار ، مدي يديك
فلا صبر لي كي أسافر وحدي
وأرتاد حر الهواجر وحدي
وهذي الرياح تجيء من الغرب مؤذنة بالخراب
ومحو المآذن والعندلات
وهل يطفىء الدمع طعم اللهيب
وهل يغسل الدم هذا الدرن ؟
وحين رأيتك تغتسلين بنهر الحروف
تجليت رؤيا تؤسس عرش المساكين
تهزأ بالنطع والمقصلة
أتستكثرين إذا هيأ الأيك أسراره
لترتاح عصفورة من لغوب المساء ؟
أتستكثرين احتفال القصائد بالسنبلة ؟

شعبان ١٤١٥ هـ

همسات ...

حمد حميد الرشيدي

يابنت الجلاد الأسود
في بيتكم الأسواط تنض دماً
وأبوك على شنبيه يطن ذباب الأرواح الأزرق
وأنا أُنشد :
" مُضنك جفاه مرقدُهُ وبكاه ورحم عودهُ "
العمر يشيخُ على أبواب مدينتكم
والدرب عنيف مثل أبيك الفظ المستعبد
بالله عليك أغيثيني
إني بدوي رحّال
من " حرة خيبر " حصن التاريخ الحجري [(١)]
لا أملك غير عصاي و " مسباحي "
هاتي سلكا من سوط أبيك الإرهابي
هاتي من شاربه إبره
خيطي ثوبي المقدود على ظهري
ُذري " قيصوم" " الحرة " في بُقيا نفسي [(٢)]
ضُمي من عيني آخر أرماق " الدوم " العاري[(٣)]
في أودية " الثمد " المحمومة بالقيظ الناري[(٤)]
جسي من نبضي أصداء
" لسواني " بئر قد نبضت
غني لي عن ذكرى أهلي
أحكي لي عما أعرفه
ودعيني ألمح من عينيك السوداوين لياليـنا
في منتصف الشهر القمري
وتغنينا
ووميض سراج يخبو في ليل " البدو " الداجي
بالله عليك استقصي أوجاعي
رقي لي من أشواك دروبي المسمومه
ياسيدتي
يامرآة الوجه المنسي من الزمن العاتي

١٤/٨/١٤١٢هـ

---

(١) حرة الخيبر : منطقة مكونة من حجارة بركانية سوداء شرق مدينة خيبر الشمالية .

(٢) القيصوم : اسم لنوع من النبات .

(٣) الدوم : اسم لنوع من الأشجار .

(٤) الثمد : اسم القرية التي ينتمي إليها الشاعر .

هل أشبه البحر

حمدة خميس

هادئا
يتماوج البحر
في ألق أليف
هذا الصباح
هادئا
مثل امرأة طاعنة
في الحكمة
والخصب
والقدم
سلالتها الينبوع
والنهر والأمطار
والأشجار
***
سادرا في لهوه
كأنما هسهسة الأصداف
أجراس لغبطته
كأن بهو السماء
مرايا
كأن التماع الأفق
فضاؤه المصقول
***
اتئد !
أي نزق هذا
إذ تلقي برذاذ فضة
أتشبهني ؟
من قال إن مسكنك الغياب
والمدى وطنك
من دلك على اهتياجي
كي تشبهني
وأنا امرأة لا أشبه البحر
لكن لي موجي
ولي مدي وجزري
ولي اعتصافي وأغواري
ولي غموض الموت والميلاد
وفتنة اللؤلؤ
ورقة الماء إذ ينساب
في دعة
هل أشبه البحر
أم أن البحر يشبهني !
***
إليك المياه كلها
وإلي أنت والمياه
كل قلق أجيء إليك
متلفعة بمتاهاتي ونشيجي
حيث لا غايات
سوى فتنتك

لكنك تشيح بموجك
وترجمني بالزبد
لاهية
أملأ بأصدافك كفي
لأتركها تتساقط
من ذاكرة الأصابع
واحدة
واحدة
واحدة
كدرويش مستوحش
يطقطق سبحته عبثا
***
كم أنت مكتظ بغبطة الأمواج
وأنا برهبة الوحشة
أصوغ من وهم مراكبي
ومن زهو الطفولة
والعصيان
***
ها أنت ترش فضتك
على جسد الشواطئ
وتتركني لعري الرمال
***

مسكونة بلهوك
وهمهمة انكساري
وهاهي كائناتك
تنتظر في قلق
وصليل خافت
وأنت تعبث بمصائرها
وتلقي بأجسادها
إلى النسيان
***
من يقايضني بفضتك
أقطارا من الذهب !
***
كأنك خنتني
ألقيت اهتياجك
في غير دمي
هذا الصباح
ساويت بيني وبين رملك
في الحياد
وجفوت مبتعدا بأهوائي
كم نشيج يضج في موجك
وفي روحي !

الشارقة ٩٤

وطن للغناء

محمد فهمي سند

كان يضحك لي
كلما اصطدت لون الفراش
وطارت نايا
ألاعبه في الفضاء
كان يفتح كفيه
يلقط نجما صغيرا
ويبذره في الهواء
حين يبتل وجه السماء
تفرش الأرض أوجهنا
بالسنابل كل مساء
والندى يتشبث بالضوء
يغسل هدب الورود
وينحل شوقا
إلى ظامئات الضياء
هدهد القلب
اطلقه للغناء
كنت طفلا أعابثه
فيشد قميصي
ويقرص أذني
وأضحك
أطلق ساقي للركض
يتبعني بعصاه
فأقفز في الظل
أحبس في رئتي البكاء ... !
كنت طفلا يلاعب قمرا
ويبحث في الماء عن خاتم لسليمان
أو قمقم للعفاريت
أو فرس للسحاب
فلا ظلّه المتأرجح في القاع
يطفو
ولا تسكن النار في القلب
كنت أرى السندباد يرافقني
لبلاد يطاردها العقم
والوهم والخيلاء ... !
كان يضحك لي
ويغني ، فيشتد عودي
وينتصب الكبرياء
علمتني جداوله الحب
حطت على كتفي العصافير
ترسم دائرة حول رأسي
ينام بها قمر للغناء
كان يخضر كل صباح
ويسكنني
تضحك الأم
تربت فوق جبيني
أجمع لهفتها في فؤادي
وأركض مثل جواد الصباح
على الضوء
حتى نصير معا نغما في السماء ... !

القاهرة ١٩٩٣

شفافية يوم من ظمأ

محمد مسير مباركي

هو بعضي
ظل مفجوعا ينبض
كلما قلت له : (طوبى لك الحمّى)
يداريني ويغضي !
ثم يمضي
ينحني للموت إجلالا
ويقضي
لست أدري ....
يا ترى أفرج عن أنفاسه ؟
أم منح الرمل الأسارير
ليفضي ؟
١- مذ توارى نصفي الشادي
تداعى القلب
لكن لم يفض
٢- يامدانا بأساطيرك ، غض
١- القوافي ... ثّيبات
والليالي ... لم تخض
٢- كل ما فيك من الشوق
إلى الشوق قبض
١- أنا لم أغر بك الحمّى
فمر جثّتك الثملى
بأن تخرج من روحي
ودعني أنتفض .

يوميات من أجل امرأة غامضة

محمد نجيم

إلى شوقي بزيغ

امرأة غامضة
امرأة جلست بالقرب مني
في محطة الرحيل الأخير
امرأة دمها
مخلوق من طين بري
وعسل هواء نقي
شهقتين للصباح
وسبع موجات أولى
من بحر بكر
امرأة دمها صهيل

***

امرأة غامضة
امرأة حربها الآن باردة
امرأة نارها الآن هادئة
امرأة جلست بالقرب مني
وحين رأتني أكتب الشعر
وأطير إلى عينيها الفراشات الغريبة
تطايرت عصافيرها
وأشعلت الماء
الذي كان يجري
في نهر بعيد

***

امرأة غامضة
رأيت في عينيها غيما عميقا
وقصائد مطفأة عند باب البحر
امرأة تملك أسطول طيور
امرأة تملك أسطول خيول
امرأة تتراشق بأندر الفراشات
ترمي كرسي الماء برسائل الخريف
هذه المرأة التي تعبرني في الشارع الممتد
تعبر روحي
تخلف على وجهي كل آثار الشعر
تخلف على وجهي كل طيور
كل بكاء / كل بهاء
كل حلم بعيد

***

امرأة غامضة
امرأة لا تقرأ الشعر

لكنها ترسله من عينيها
فرادى
أو زرافات
***
أمرأة غامضة
حين لا مست سنابل شعرها
تطايرت النسور والفراشات
لتفتك بي
***
امرأة غامضة
أخفت بين خيول شعرها
بعض الطيور الزرقاء
بعض الفراشات المتحجرة بملح أنامل
متحجرة منذ أعوام
وقرون ليل
***
امرأة تضع على رأسها تاج الشعر
امرأة تضع على رأسها تاج الكلمات
تضع على وجهها
طلاء السحر
***
امرأة غامضة
حين مرّت بالقرب مني
أغرقتني في الغيم
أغرقتني في العطر
ورمتني بعينين
فيهما نعاس الطير
فيهما أيائل بيضاء
لكنها قتلى
أو مقيدة بخيوط الشمس
مقيدة بخيوط العشق
مقيدة بحلاة العطر

زرقاء اليمامة   محمود القرني

أنجد الركبان من صوب تهامة
ضربت اقدامهم في كبد الأفق وأوهام السراب
ورمال طوقت في دربهم رأس النعامة
وإذا ماأدلجوا
يستنفر الليل تعابير السر ى
أرهقتهم حسرة (الشعرى)
فغنوا (لسهيل)
لم يصادف دربهم سارية الليل
ولا في غدهم صوب غمامة
غادروا الربع بلا (زجر)
بلا أي متاع
وبلا تعويذة تحمي من الغول
ومن نهش الشجاع
همة تنهض من قاع الأساطير لتنمو في الرقاع
آه يازرقاء .. هذا مأزق اللحظة
مالي قبل بالصبر
والآلام في قلبي كأمواج المحيط !
لي في عينيك تاريخ من العشق
وسفر من ندم ...
وخطى في البيد تدنيني
إلى إعلان ميلاد الألم ...
يا عيون استشف الغيب منها
خبريني ...
فأنا أبحث عن مأوى لتيهي
عن علامة
وإذا أصبح عشقي رهبة ما بحت بالحب
وآثرت الكرامة
أعذرينا
ذهل العشاق عن عينيك
عن روض سماوي يحيل الفقر
أزهارا ... وعطرا
ذهل العشاق عن عينيك
عن طيف ابتسامة
ويلهم ...
لم ينهلوا من نبعها وحيا
وإلهاما ... وسحرا
ذهلت كل العشيرة
فمتى يستكمل الصب تباريح السهر
والدنى حقل من العوسج
يستشري على درب الزعامة
ولنا جرح قديم غاضب الآلام
نستمريه غبنا
حرقة تلعن فينا الحمق والجبن
إلى يوم القيامة
حدثينا الآن يا زرقاء
عن معنى التصحر
حدثينا الآن عن زحف الشجر
حدثينا عن قتيل الغدر
لم تدركه بالثأر
ها مة ...